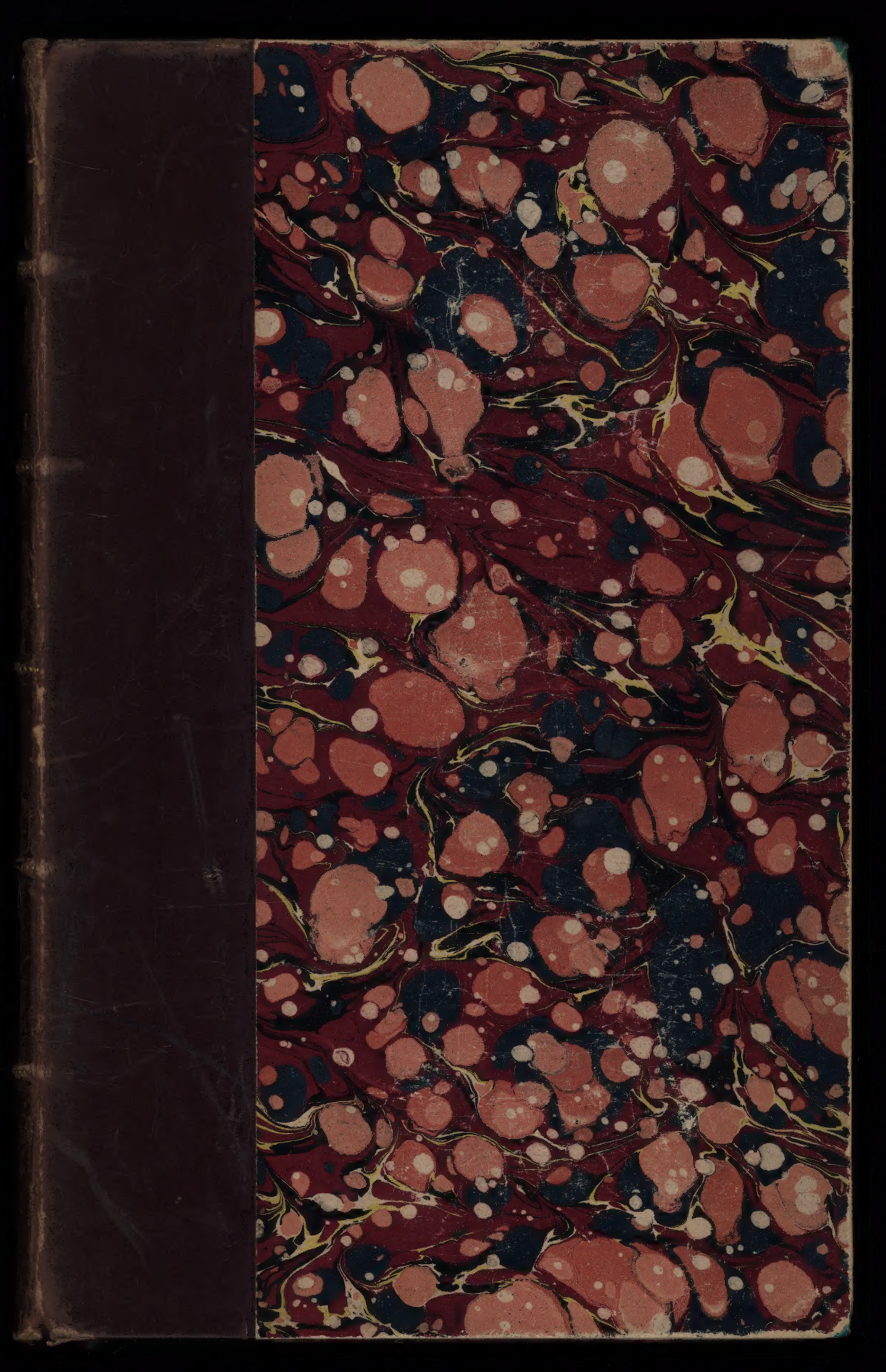
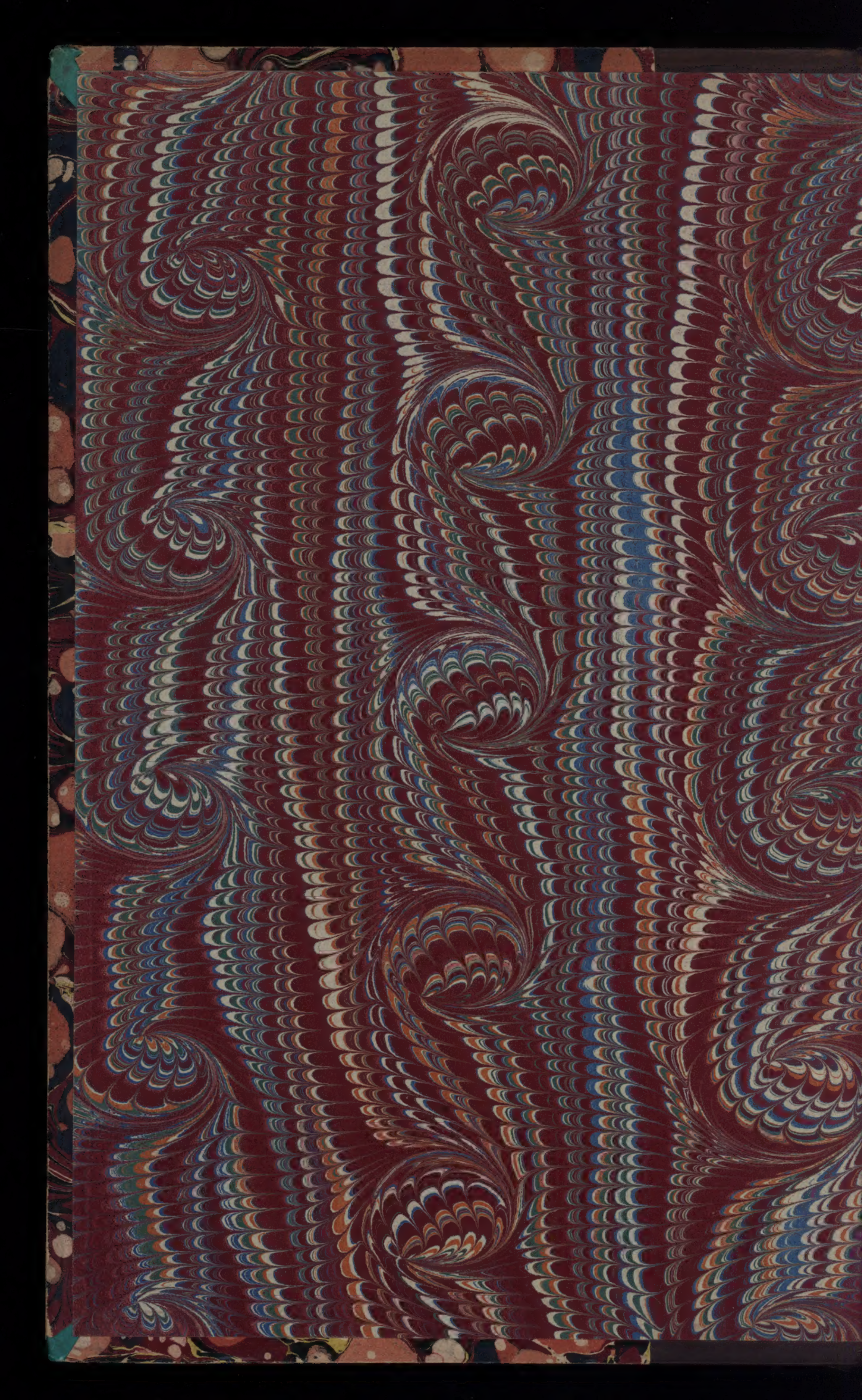
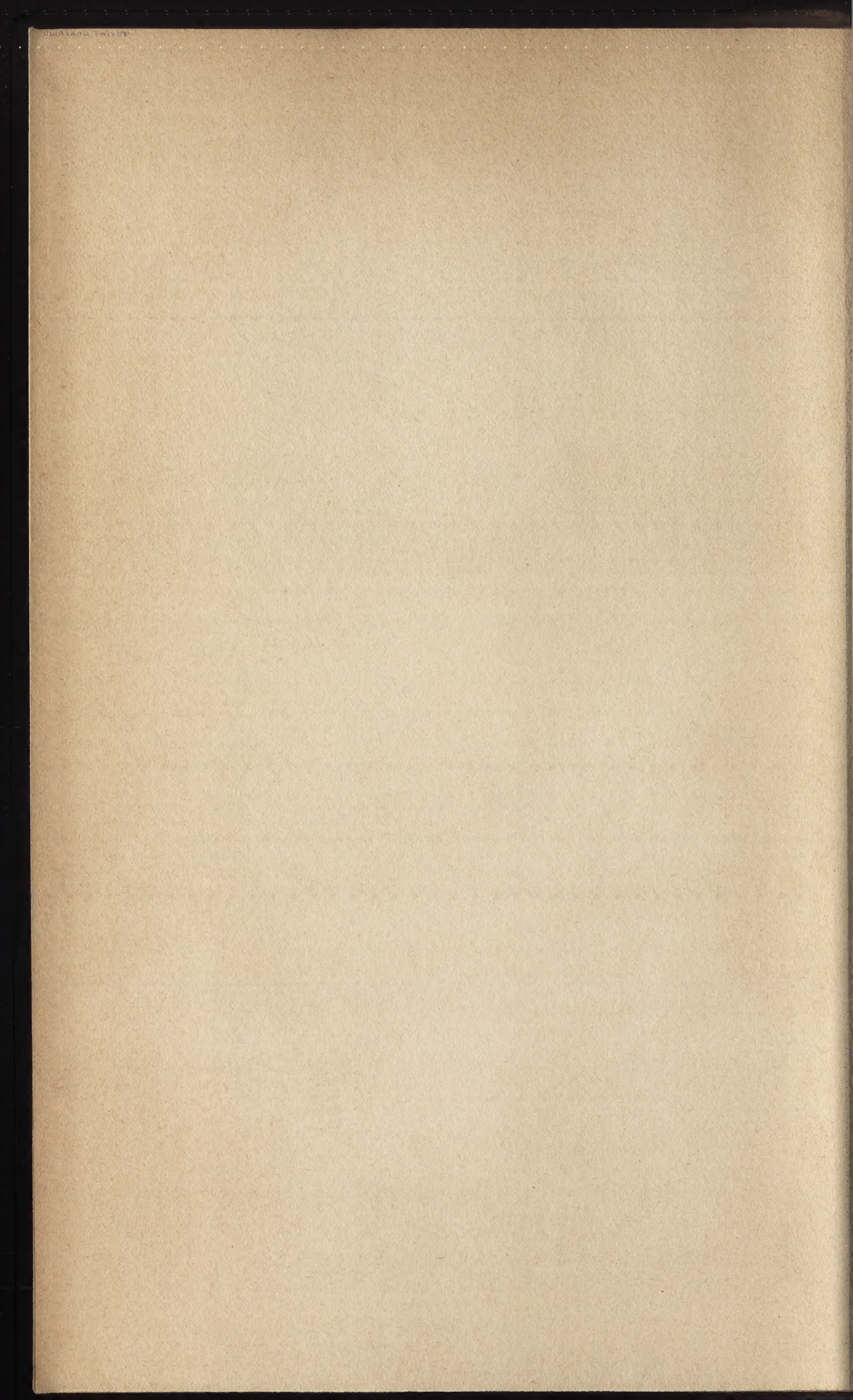








RAPHAEL

ET L'ANTIQUITÉ

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE
RUE SAINT-BENOIT, 7

RAPHAEL

ET L'ANTIQUITÉ

PAR

F. A. GRUYER

TOME SECOND

PARIS

V^VE JULES RENOUARD, LIBRAIRE-ÉDITEUR

6 — RUE DE TOURNON — 6

M DCCC LXIV

DESSINS DE RAPHAEL

INSPIRÉS PAR L'ANTIQUITÉ.

Raphaël, au milieu des entreprises considérables dont il était l'âme, répandait à profusion son génie sur tous les sujets que lui offrait l'antiquité, et l'examen des nombreux dessins qu'il a laissés sous l'inspiration immédiate de la tradition classique n'est pas moins intéressant que l'étude des œuvres achevées auxquelles il a attaché son nom. C'est au milieu de ces improvisations, si lumineuses dans leur spontanéité, qu'on se sent le plus à l'aise pour admirer la verve, l'enthousiasme et la fécondité de ce grand esprit.

Léon X avait confié à Raphaël la direction des antiquités romaines[1]. Les fouilles se poursuivaient de

1. *Raphaël et l'antiquité,* t. I, p. 436. — Pungileoni cite une preuve des fonctions que Raphaël remplissait en sa qualité de surintendant des monuments antiques de Rome. Gabrielle de' Rossi avait légué

toutes parts, et il ne se découvrait aucun fragment de statue ou de bas-relief qui ne passât d'abord sous les yeux du Sanzio. Il puisait à cette source intarissable de méditations, et chaque jour de nouveaux dessins naissaient comme d'eux-mêmes sous le charme de ces enchantements sans cesse renouvelés. Mais les richesses de la ville éternelle ne suffisaient pas à l'activité de ce génie avide de tout embrasser. Raphaël pressentait, par delà les limites du monde romain, un art plus achevé, plus parfait, plus simple et plus grandiose encore. Il comprenait la Grèce sans l'avoir vue. Il contemplait en imagination cette terre remplie de poésie, peuplée de héros, de déesses et de dieux : la Thessalie, la vallée de Tempé, la Doride qu'arrose le Céphise, la Béotie assise au pied de l'Hélicon, la Phocide que domine le Parnasse, Athènes, la reine des villes, fièrement posée au bord des plaines de l'Attique, l'Arcadie, l'Élide, l'Acarnanie et le Péloponèse ; et, non content de parcourir en rêve ces pays des antiques splendeurs, il y envoyait des artistes avec mission de lui rapporter les souvenirs fidèles des plus beaux monuments[1].

une statue au Capitole, et à la page 45 du livre XXXVI des archives secrètes du Capitole, D. Salv. Leoni trouva la note suivante : « *1518, 15 Julii. Raphael de Urbino volens quamdam statuam ab hæredibus quondam Gabrielis de Rubeis, conservatores asseruerunt velle eam transportare ad Capitolium, juxta formam testamenti supradicti. Pacificus Nardus de Pacificis. Not.* » (Pungileoni, *Elogio storico di Timoteo Viti.* Urbino, 1835, p. 103.)

1. Vasari. — Une estampe du XVI[e] siècle, représentant le soubassement de la colonne de Théodose à Constantinople, mentionne que le dessin en avait été envoyé à Raphaël d'Urbin. Le bas-relief de

Raphaël confiait à de nombreux dessins ses pensées les plus intimes, ses admirations les plus vives. Quelquefois une simple étude, sortie d'un seul jet de sa plume, devenait un tableau. Quelquefois aussi, enflammé par un texte que lui traduisaient quelques-uns de ses savants amis, il refaisait une des œuvres mémorables qui avaient le plus excité l'enthousiasme de l'antiquité. Un puissant aiguillon stimulait d'ailleurs son activité. La gravure prenait chaque jour une extension et une popularité croissantes. Déjà l'Allemagne et l'Italie échangeaient les productions de leur art. Les images de Nuremberg arrivaient à Venise en grand nombre, et donnaient lieu à un commerce et même à des contrefaçons qui prenaient une véritable importance. Raphaël connaissait les œuvres d'Albert Durer et avait hâte d'entrer, par l'intermédiaire de la gravure, en relation avec ce grand maître[1]. Peu après son

Saint-Vital, à Ravenne, gravé en 1519 par Marc de Ravenne, marque aussi que, de tous les points de l'Italie, Raphaël se faisait envoyer les dessins des plus beaux antiques.

1. Albert Durer avait fait un voyage à Bologne, antérieurement au séjour que Raphaël y fit lui-même. Le Sanzio dut donc admirer chez le Francia les estampes qu'y avait laissées le maître de Nuremberg. Raphaël entra plus tard directement en relation avec Albert Durer, d'abord par l'échange de dessins, puis par l'envoi de gravures. On connaît, dans la collection Albertine, le beau dessin à la sanguine, représentant deux hommes nus, qui servit d'étude pour l'un des groupes de la Bataille d'Ostie, et sur lequel Albert Durer a écrit de sa main : « 1515. Raffael d'Urbin, qui est en si grande estime auprès du pape, a fait ces figures nues et les a envoyées à Albrecht « Durer de Nürnberg, pour lui montrer un ouvrage de sa main. » En outre Albert Durer rapporte, dans son journal, qu'en 1520 il

arrivée à Rome, il eut la fortune de rencontrer le seul artiste peut-être auquel la nature eût donné toutes les qualités nécessaires pour comprendre sa pensée, et pour la plier, sans la défigurer, aux exigences du burin. En 1510, Marc-Antoine Raimondi abandonnait l'école de Francia, et venait demander au Sanzio un enseignement plus large et des modèles plus grands. Dès lors il ne quitta plus Raphaël [1], il s'y attacha autant par le cœur que par le talent, et se voua tout entier à reproduire et à multiplier ses œuvres. La gravure n'avait alors aucune des prétentions que lui a données depuis le perfectionnement de l'outil. Elle ignorait les tailles savantes à l'aide desquelles le burin croit pouvoir rivaliser avec le pinceau; elle n'aspirait à reproduire ni les tableaux, ni les fresques; elle était plus humble et plus sage dans son ambition; elle prenait simplement les dessins originaux des maîtres, s'appliquait à les interpréter avec une fidélité scrupuleuse, et cherchait surtout à en retrouver l'esprit. Heureuse ignorance du métier! qui permettait au graveur de se donner tout entier au culte de la forme, de n'employer qu'un instrument docile pour refléter le sentiment et l'inspiration. Heureuse simplicité! grâce à laquelle Marc-Antoine, en propageant les idées de Raphaël, contribua sans doute à les faire naître en plus grand nombre [2].

envoya son œuvre gravé à Raphaël, pour que celui-ci lui fît remettre en échange les planches gravées d'après ses compositions.

1. Sauf pour un voyage de courte durée à Venise.

2. Nous n'avons pas l'intention de parler ici de tous les dessins

I

APOLLON.

Dès son arrivée à Rome, Raphaël s'était arrêté avec émotion en présence des trésors réunis déjà dans le palais des papes. Il voyait enfin face à face cette antiquité après laquelle il aspirait depuis longtemps : l'Apollon du Belvédère, le Laocoon, célébré par Sadolet[1], l'Ariadne, chantée par le Castiglione[2], le Torse, l'Antinoüs, etc. Livré à lui-même et libre de toute

que l'inépuisable invention du Sanzio tira de l'étude de l'antiquité. Nous nous contenterons de choisir et d'étudier les plus importants.

1. Sadolet, oper. III, p. 245, Verona, 1738. — Sur la découverte du Laocoon dans les Thermes de Titus, Francesco da San Gallo s'exprime comme il suit : *Io era di pochi anni la prima volta, ch'io fui in Roma, che fu detto al Papa, che in una vigna presso a S. Maria Maggiore s'era trovato certe statue molto belle. Il Papa comandò a un palafreniere : va, e di a Giuliano da San Gallo, che subito le vada a vedere, e così subito v'andò : e perchè Michelangelo Bonaroti si trovava continuamente in casa, che mio padre l'aveva fatto venire, e gli aveva allogata la sepoltura del Papa; volle, che ancore lui andasse; ed io così in groppa a mio padre, e andammo. Scesi dove erano le statue; subito mio padre disse : questo è Laocoonte, di cui fa menzione Plinio. Si fece crescere la buca, per poterlo tirar fuori ; e visto, a tornammo a desinare.* (Carlo Fea, *Notizie intorno Raff...*, p. 21.)

2. Sous le nom de Cléopâtre.

préoccupation, il eût sans doute commencé par payer à ces chefs-d'œuvre le tribut de son admiration. Mais il fallait produire immédiatement, s'annoncer d'abord avec une éclatante supériorité, fournir tout de suite des preuves de génie. La chambre de la *Segnatura* fut le premier théâtre de ses glorieux efforts. Nulle part au monde l'antiquité n'y est plus dignement exaltée, et l'on ne saurait nier que les grands modèles du Vatican durent exercer sur le Sanzio une influence fortifiante. Sans cesse il les interrogeait; chaque jour il pénétrait plus avant dans le secret de leur beauté. Ayant à placer la statue d'Apollon au milieu des portiques, où il allait rassembler les sages et les savants de la Grèce, il fit sans doute un premier dessin d'après l'Apollon Pythien [1]; puis un second d'après un Apollon Cytharède [2]; et se plaçant ensuite entre ces deux mo-

1. La gravure de Marc-Antoine (Bartsch, t. XIV, nos 330 et 331) montre Apollon vu de profil et tourné à droite. La main gauche manque encore, ainsi que les doigts de la main droite.

2. Gravé par Marc-Antoine probablement dans les premiers temps de son séjour à Rome (Bartsch, t. XIV, nos 332 et 333). — La statue d'Apollon est debout, placée dans une niche. Tout le torse est nu; le manteau a glissé le long du corps et ne couvre plus que les cuisses et la jambe gauche. Le bras droit est levé au-dessus de la tête, tandis que le bras gauche s'appuie sur un instrument de musique. Le marbre qui a inspiré ce dessin appartient à l'époque romaine. La tête, coiffée de longs cheveux ramenés de chaque côté du cou sur les épaules, est lourde et massive; mais la poitrine, imposante et noble, est traitée avec une remarquable simplicité, et la draperie qui couvre la partie inférieure du corps est fort belle. Sous la trace pesante de la Rome impériale, on aperçoit encore la marque du génie grec. Il existait au palais Farnèse un Apollon en basalte, ayant également le bras levé au-dessus de la tête. Le

dèles, il exprima son propre sentiment dans l'Apollon de l'*École d'Athènes*[1].

L'Apollon de Raphaël représente admirablement l'idée de la lumière et de l'harmonie. Rien de plus musical que les formes de cette figure entièrement nue; rien de plus lumineux que ce visage, sur lequel rayonne, à travers une beauté parfaite, l'ardente expression d'une âme amante du vrai. Marc-Antoine, dans deux de ses plus belles gravures, rappelle avec fidélité les deux dessins par lesquels s'est produite successivement la pensée du Sanzio.

Dans le premier de ces dessins[2], le dieu n'a pas encore conquis sa froide impassibilité; il garde l'empreinte touchante et presque douloureuse de notre humanité. L'influence de la nature s'y montre avec énergie et domine le souvenir de l'antiquité. Il y a, dans le nu, quelque chose qui rappelle le modèle vivant. La tête surtout accuse une expression tout individuelle, un accent personnel très-vif. La chevelure,

président de Brosse le mentionne avec enthousiasme. Cet antique était-il découvert au commencement du XVI[e] siècle, et n'aurait-il pas alors attiré l'attention de Raphaël?

1. Bartsch, t. XIV, n[os] 334 et 335. — Nous ne nous inquiéterons pas, dans cette étude, si Marc-Antoine a gravé telle planche avant telle autre. Nous ne prétendons pas même placer toujours à son rang, comme date, chacun des dessins dont nous allons parler.

2. Bartsch, t. XIV, n° 334. — Comme nous étudions ici les dessins de Raphaël, et non l'interprétation que leur a donnée Marc-Antoine, il nous arrivera fréquemment de substituer le mot *dessin* au mot *gravure*, alors même que la gravure seule nous permettra de pénétrer l'idée du maître.

dessinée sans apprêt, n'a rien qui satisfasse aux exigences de la plastique. Les traits, légèrement fatigués, sont mélancoliques et presque souffrants. Si cette figure était peinte, nous lui verrions certainement la poétique pâleur du *Suonatore del Violino*, et plus je la regarde, plus le portrait de la galerie Sciarra se présente avec obstination devant moi. Pourquoi, dans cette circonstance, Raphaël ne se serait-il pas inspiré de son cher musicien?

Dans son second dessin[1], le Sanzio a gagné plus d'indépendance, et, sans se dégager de ses affections, sans s'éloigner des sources de la nature, s'est approché davantage de la beauté impersonnelle des œuvres classiques. Cette fois, c'est Apollon lui-même qui se lève devant nous, s'appuyant de la main droite sur le tronc de l'olivier de Délos, et tenant de la main gauche la lyre aux formes élégantes. La tête se tourne encore sur l'épaule droite et complète avec le même bonheur que précédemment le mouvement général qui chasse la hanche gauche et reporte sur elle le poids du corps. Mais toutes les parties sont plus simples, plus sculpturales. Les membres, en conservant leur souplesse, ont gagné à la fois plus de force et plus de légèreté. La musculature est plus ample, plus élémentaire. La chevelure offre de belles masses, sans détails inutiles. Le visage enfin est moins expressif peut-être, mais traduit

1. Bartsch, t. XIV, n° 335. — On voit, dans la collection d'Oxford, un dessin architectural pour l'*École d'Athènes*, dans lequel la statue d'Apollon est placée dans une niche.

avec plus de grandeur une idée générale. La première de ces figures est plus sympathique sans doute; la seconde est assurément plus belle. Marc-Antoine l'a compris ainsi. Pour l'une, il a employé des tailles plus fines, il a eu recours à un travail plus minutieux, plus fondu, plus intime. Pour l'autre, il s'est servi d'un burin plus large, plus hardi, moins séduisant peut-être, mais plus magistral. Dans la première de ces estampes, le graveur paraît avoir voulu rappeler la pensée d'un peintre; dans la seconde, il semble avoir pris à tâche d'interpréter l'œuvre d'un sculpteur[1].

1. On sait que, dans l'*École d'Athènes*, la statue de Minerve fait face à la statue d'Apollon. Le dessin de cette statue de Minerve se trouve également à l'Université d'Oxford. La déesse est debout, dans une attitude recueillie. De la main gauche elle s'appuie sur sa lance, et de la droite elle tient le bouclier sur lequel on voit la tête de Gorgone. C'est une interprétation de l'antique. — Il faudrait mentionner également ici les études que Raphaël dut faire pour les Muses du Parnasse. La collection d'Oxford possède une Melpomène qui est plutôt le génie que la muse de la Tragédie. Elle appartient au ciel plutôt qu'à la terre, et n'a rien de commun avec la fresque du Vatican. — Il est bon de rappeler aussi les gravures faites par Marc-Antoine, d'après une série d'études inspirées sans doute par des statues ou par des bas-reliefs antiques. Ce sont des figures isolées, debout dans des niches, et représentant les Muses, Minerve et Apollon. Cet Apollon ressemble assez à un Christ; il représente peut-être une des phases par lesquelles a passé l'esprit de Raphaël avant d'arriver à la figure définitive qui préside à l'*École d'Athènes*. (Bartsch, t. XIV, nos 264, 265, 266. etc., jusqu'à 278.)

ARIADNE[1]

La belle gravure de Raimondi, si généralement connue sous le nom de Cléopâtre, peut être également regardée comme un des témoins les plus irrécusables des impressions de Raphaël en présence des antiques du Belvédère. Le dessin qu'a copié Raimondi est une interprétation très-large, très-libre, très-spontanée de la statue du Vatican; c'est une œuvre pour ainsi dire originale, où la grâce du Sanzio se fait sentir dans ce qu'elle a de plus intime et de plus inimitable.

La Renaissance voyait, dans cette statue, Cléopâtre endormie du sommeil éternel, et Balthazar Castiglione, en chantant ce chef-d'œuvre, disait :

. . . . Sævis admorsa colubris
Brachia, et æterna torpentia lumina nocte.

La science moderne, moins enthousiaste et mieux informée, a démontré facilement l'erreur de cette opinion. Dans ce marbre, ce n'est pas la mort qu'il faut voir; ce n'est pas même l'insensibilité; c'est le sommeil qui endort, au milieu du rêve, la douleur de la

1. Cette estampe est généralement connue, dans l'œuvre de Marc-Antoine, sous le nom de Cléopâtre. (Bartsch, t. XIV, nº 199.) — Un dessin de cette figure se trouvait dans la collection Lawrence.

vie. Les jambes croisées l'une sur l'autre, les bras soutenant et entourant la tête, témoignent d'un effort dont l'humanité touchée par la mort est incapable[1]. Visconti, en s'appuyant sur des preuves sérieuses, en s'autorisant surtout d'un bas-relief décrit par Pausanias[2], a restitué à ce monument son véritable sens[3]. C'est Ariadne que représente cette statue, c'est la jeune beauté endormie sur le rivage de Naxos, où Thésée vient de l'abandonner, où bientôt Bacchus va la voir et l'aimer[4].

La figure de Raphaël est couchée à peu près dans la même attitude que la statue antique. La jambe gauche est également ramenée sur la jambe droite. Mais là s'arrête la similitude. Tandis que la tête, relevée et soutenue par la main gauche, se présente presque de face dans le marbre grec, elle se penche ici sur l'épaule, se repose sur le bras et ne se montre plus que de trois quarts. En outre, dans la gravure, les deux bras ramenés l'un sur l'autre encadrent complétement la

1. C'est Winckelmann le premier qui a eu l'honneur de cette observation. Seulement, le célèbre antiquaire vit, dans cette statue, l'image d'une nymphe endormie. Or, une nymphe ne saurait être autant ni aussi richement vêtue; elle devrait au moins avoir les pieds nus.

2. Pausanias, *Attic.*, lib. I, cap. xx. — Voir aussi le bas-relief du musée Pio-Clementino.

3. Q. Visconti, *Mus. Pio-Clement.*, t. II, tav. xliv, p. 89.

4. La rencontre de Bacchus et d'Ariadne à Naxos fut un des sujets les plus familiers à l'antiquité grecque. Plus tard, à l'époque romaine, la figure d'Ariadne endormie se transforma en un symbole qu'on plaça quelquefois sur les sarcophages.

tête[1]; les cheveux sont différemment traités; le cou, plus flexible, se courbe davantage et est plus entraîné par le mouvement de la tête; le vêtement enfin est absolument changé, tant pour la forme qu'il affecte que pour les parties qu'il enveloppe. L'Ariadne du Vatican porte une riche tunique grecque, composée de deux draperies rectangulaires, fermées à la ceinture, puis réunies sur les épaules et fixées par deux agrafes. Une de ces agrafes, celle de gauche, s'est détachée pendant le sommeil; dès lors, un des pans de la tunique est tombé et a découvert le sein gauche. C'est d'ailleurs la seule partie de la poitrine qui se montre nue. Dans le dessin du Sanzio, nulle prétention à la fidélité historique du costume. Au lieu de la tunique aux mille plis, qui couvre d'une manière si savante le corps de la fille de Minos, nous ne voyons plus qu'une draperie parfaitement harmonieuse et vraie dans sa simplicité, mais très-élémentaire et traitée par des procédés presque sommaires; elle découvre d'ailleurs, non plus

1. Dans la statue, le coude gauche, appuyé sur le rocher, porte seul le poids de la tête, qui repose sur la main gauche. Quant au bras droit, il est ramené au-dessus de la tête, mais sans poser directement sur elle, et la main droite, sans point d'appui, pend avec abandon. Dans le dessin, les deux bras sont ramenés au-dessus de la tête et posés l'un sur l'autre. Le bras gauche et son avant-bras encadrent la joue gauche et le sommet de la tête; la main gauche, posée sur les cheveux, s'avance jusqu'au niveau de la tempe droite; le bras droit s'appuie sur la partie droite de la tête et du cou; l'avant-bras droit pose sur la main gauche; la main droite enfin s'allonge sur l'avant-bras gauche. Un simple bracelet, en forme de serpent, orne le bras gauche de la statue. Dans la gravure, le reptile s'enroule autour des deux bras.

seulement un côté de la poitrine, mais tout le torse, et n'enveloppe plus que les cuisses et les jambes, dont elle accuse avec fidélité les contours[1]. En enlevant ainsi tous les voiles qui cachent, dans la statue, la partie supérieure du corps, en s'éloignant du modèle plastique qu'il avait sous les yeux, le Sanzio s'est rapproché, sans le savoir, des peintures antiques, qui montrent également Ariadne exposée, pendant son sommeil, aux regards de Bacchus et du Thiase bachique. La figure gravée par Marc-Antoine semble copiée d'après la fresque de Pompéi, qui était elle-même une répétition d'un tableau fameux consacré dans le temple de Bacchus, à Athènes. Que ne connaissons-nous l'Ariadne de la Lesché de Delphes[2]! Peut-être alors trouverions-nous dans l'œuvre de Polygnote et dans celle de Raphaël, non-seulement des formes identiques, mais la même noblesse de style et la même simplicité d'expression. Le Sanzio n'a donc point copié la statue du Belvédère. Après en avoir respiré la beauté, il a obéi à son propre sentiment, et il a dessiné une figure à laquelle le nom d'Ariadne peut également s'appliquer. Les dieux l'ont découvert pour la montrer à Bacchus, et l'on voit, à travers son sommeil, les poétiques angoisses de son cœur. Peu importe

1. La draperie, dans la statue, comme dans le dessin, couvre une partie du pied gauche et n'en laisse voir que l'extrémité. Dans le marbre, on ne voit également que l'extrémité du pied droit, tandis que ce pied est complétement découvert dans le dessin. Les pieds enfin, chaussés dans la statue, sont nus dans la gravure.

2. Pausanias, X, xxix, 2.

d'ailleurs qu'elle dorme sur un roc ou sur de moelleux coussins. N'oublions pas qu'un maître comme Raphaël n'imposait pas à un graveur comme Marc-Antoine les détails et les accessoires. Il lui livrait une figure en qui se résumait l'expression d'une idée, et lui confiait le soin de la traduire et souvent de la compléter. Dès lors, il est probable que c'est Raimondi lui-même qui, pour ajouter à la souplesse de ce beau corps si doucement endormi, a substitué un lit au rocher de Naxos.

LUCRÈCE [1].

Si les marbres antiques faisaient naître sous la main de Raphaël des dessins qui, sans les répéter, les rappelaient avec éloquence, ils poussaient également ce beau génie vers l'expression d'un sentiment exclusivement personnel, indépendant de toute imitation, digne cependant de soutenir le regard des plus grands modèles.

On lit dans Vasari : « Marc-Antoine, dès son arri-« vée à Rome, grava sur cuivre une Lucrèce, d'après « Raphaël d'Urbin, avec tant de perfection, que le divin « Sanzio résolut de confier au burin le soin de propager

1. Bartsch, t. XIV, nº 192.

« ses conceptions[1]. » Dans ce dessin, Raphaël, exalté par le souffle de l'antiquité, oubliant d'ailleurs tout modèle et se confiant à sa propre inspiration, s'est élevé jusqu'au sublime. Lucrèce, debout sous un portique ouvert sur la campagne, va chercher dans la mort un refuge contre la honte, une consolation suprême à son déshonneur. On lit à côté cette inscription grecque : ἌΜΕΙΝΟΝ ΑΠΟΘΗΣΚΕΙΝ Ἠ ΑΙΣΧΡΩ͂Σ ΖΗ͂Ν, « il est préférable de mourir que de vivre déshonoré. » Rien de touchant comme ce sacrifice volontaire. Tout semble inviter la jeune femme à vivre : l'élégance, la beauté, la jeunesse qui la parent, la grandeur qui l'entoure, et jusqu'à l'air pur qui l'environne, en l'enveloppant de tous les parfums de la terre et des cieux. Cependant elle veut mourir. « Nous « vivons un jour. Qu'est-ce que vivre? Qu'est-ce que « ne pas vivre? L'homme est le songe d'une ombre[2]. » La tête de Lucrèce se penche comme une fleur qui, avant de se flétrir, s'incline avec mélancolie sur sa tige encore solide et droite. Ses yeux se ferment, et semblent près de s'éteindre. Ses traits, que couvrent déjà les ombres de la mort, expriment une immense dou-

1. De ce que la Lucrèce a fourni à Marc-Antoine le sujet de la première gravure qu'il ait faite d'après Raphaël, il faut se garder d'en conclure que Raphaël ne dessina pas, d'après l'antique ou en s'inspirant de l'antique, bien d'autres figures avant celle-ci. D'ailleurs, je le répète encore une fois pour n'avoir plus à y revenir, nous ne nous préoccupons pas, dans cette étude, de l'époque à attribuer à telle ou telle gravure.

2. Pindare.

leur, et conservent en même temps l'empreinte d'une admirable pureté. Les cheveux dénoués courent en ondes rapides sur l'épaule gauche, et semblent inviter la tête à s'y reposer aussi. La ligne et le modelé du cou sont d'une délicatesse et d'une distinction charmantes. Le geste est dramatique, sans emphase. Armée d'un glaive, la main droite, ferme et menaçante, s'écarte du corps et s'apprête à frapper; tandis que la main gauche, se levant vers le ciel, le prend à témoin et fait un suprême appel à sa justice. La tunique, attachée seulement sur l'épaule droite, découvre le sein gauche, forme au-dessus des hanches des plis qui rehaussent l'élégance de la taille, et enveloppe ensuite le reste du corps, en dessinant partout des formes harmonieuses[1]. Raphaël, qui, en présence de l'Ariadne du Vatican, avait négligé volontairement l'ajustement de son modèle, semble avoir voulu reproduire cet ajustement avec fidélité, alors qu'il se lançait, sous sa propre responsabilité, dans le domaine de la tradition antique. Nous retrouvons en effet, sur la Lucrèce, le même vêtement que nous observions tout à l'heure sur l'Ariadne du Belvédère. C'est la même tunique longue, aux plis savants et minutieux, fermée seulement à la taille, et dont les deux pans rectangulaires sont ensuite fixés sur les épaules par des *fibule*. Lucrèce a enlevé la *fibula* de l'épaule gauche, et aussitôt la draperie s'est abais-

1. Cette tunique découvre les deux pieds chaussés à l'antique. Ils sont d'un superbe dessin.

sée, en découvrant le côté de la poitrine qui doit être frappé.

Ce qu'il y a surtout de remarquable dans ce dessin, c'est qu'il est également enthousiaste et sensé, c'est qu'il satisfait la raison autant que l'imagination. Raphaël trouvait le vrai, parce qu'il le portait en lui. Il avait le privilége de penser et de sentir avec la même profondeur, d'être homme par l'esprit, et d'avoir en son cœur quelque chose de la tendresse et de la sensibilité de la femme. Il est impossible de trouver plus de pathétique et moins de déclamation que dans cette Lucrèce. La résignation du sacrifice s'y montre en même temps que les angoisses de la mort. Un recueillement solennel, un silence imposant se font autour de cette figure. C'est comme un jour de printemps qui va s'éteindre, emportant avec lui des regrets éphémères, et faisant naître en même temps des espérances sans fin. Ainsi se révèle, dans cette noble victime, une âme qui ne doit pas mourir[1].

1. La bibliothèque Ambroisienne possède une esquisse de cette Lucrèce. Malheureusement ce n'est qu'une copie du dessin du Sanzio. — Si l'on veut mesurer le chemin parcouru par Raphaël sur la trace de l'antiquité, pendant les dix premières années du XVI[e] siècle, on n'a qu'à regarder, au palais Pitti, le tableau dans lequel Pietro di Cosimo a représenté aussi la mort de Lucrèce. Ce tableau appartient à la fin du XV[e] siècle. Au milieu de la composition, Lucrèce est étendue morte sur un lit funèbre, disposé à la manière italienne. De chaque côté, des groupes de républicains, empruntés aux cités toscanes du temps des Médicis, contemplent la victime, les uns avec désespoir, les autres avec rage, tous avec des costumes et des passions qui sont de mille ans en avance. Brutus lui-même, qui s'approche de Lucrèce, tenant le poignard dont elle s'est frappée, n'est

Jamais Marc-Antoine n'a gravé avec plus d'amour, de délicatesse et de suavité ; jamais il n'a apporté dans son travail plus de soin, d'intelligence et de bonheur. Peut-être même cette Lucrèce représente-t-elle la pièce la plus parfaite de son œuvre. Quant à être la première qu'il ait gravée d'après Raphaël, j'ai peine à le croire, même après l'assertion de Vasari. Il existe, en effet, une autre figure, généralement connue sous le nom de *Didon*[1], gravée également par Raimondi, avec beaucoup de finesse, mais plus petite, et sous tous les rapports infiniment moins belle. Or, la Lucrèce que nous venons d'étudier est la reproduction presque textuelle de cette Didon[2], et elle a en plus le style et le caractère qui lui impriment la perfection sur laquelle nous avons insisté. Le geste est le même de part et d'autre, mais avec moins de grandeur et de poésie dans la Didon. Dans celle-ci, le bras droit, armé du poignard, est moins menaçant, moins ferme ; on dirait presque qu'il hésite à frapper. Le bras gauche est loin aussi d'avoir la même ferveur en se levant vers le ciel. La tête est trop grosse, et perd en beauté ce

autre qu'un tribun contemporain de Savonarole. Ce qui peut seulement rappeler l'antiquité, ce sont certains détails et quelques accessoires. Quant aux personnages, malgré le charme naïf dont ils portent l'empreinte, ils sont encore loin de faire pressentir le grand art de Raphaël.

1. Bartsch, t. XIV, nº 187.

2. Didon, semblablement posée, s'apprête aussi à se percer le sein. Au lieu d'être debout sur le seuil de son palais, elle se tient au pied d'un arbre. Sur une tablette, appuyée contre cet arbre, on lit ces mots écrits en lettres grecques : *La mort célèbre vit.*

qu'elle exprime en douleur. Le cou est épais et n'a plus la même flexibilité. Le torse pèse plus également sur les deux hanches, et le mouvement qui cadençait tout à l'heure avec tant de vivacité toutes les parties de la figure manque ici presque complétement. Les deux pieds posent sur le même plan, tandis que dans la Lucrèce le pied gauche seul, par un artifice plein d'habileté, posait à terre, le pied droit se relevant pour s'appuyer sur un soubassement[1]. Dès lors, au lieu de la ligne si savante et si bien rhythmée que dessinait la tête, presque couchée sur l'épaule, la partie nue de la poitrine, et la hanche gauche qui fait saillie sur la hanche droite, nous n'avons plus que des lignes parallèles et monotones. Voilà donc deux dessins qui se répètent, cela est incontestable, et dont l'un est immensément supérieur à l'autre. Ces deux figures étant évidemment de la même main, on ne saurait comprendre comment le Sanzio, après avoir atteint la perfection, se serait repris, pour être de beaucoup au-dessous de lui-même. On ne comprendrait pas davantage comment, dans le cas où Marc-Antoine aurait vu en même temps ces deux dessins, il aurait d'abord gravé le plus beau pour reproduire ensuite celui qui laisse tant à désirer encore. Il est plus naturel d'admettre que Raphaël présenta d'abord à Raimondi le dessin de la petite figure à laquelle l'in-

1. Le soubassement d'une balustrade faisant partie de la décoration architecturale.

dication d'un bûcher a fait donner le nom de *Didon;* et qu'ensuite, plus charmé du graveur que de lui-même, il refit un second dessin, la *Lucrèce,* pour le confier de nouveau, et cette fois d'une manière définitive, au burin de Marc-Antoine.

Raphaël, en interprétant la fable, s'est complu surtout au milieu de quelques-uns des cercles de la mythologie grecque. Nous allons essayer de le suivre dans ces explorations successives. Malheureusement, parmi les dessins qui nous doivent guider, beaucoup sont à jamais perdus; d'autres, enfouis on ne sait où, sont encore inconnus. Toutefois, malgré ces lacunes et malgré ces oublis, les trésors qui nous restent, soit dans les dessins eux-mêmes, soit dans les gravures contemporaines de la pensée du maître, sont suffisants pour nous permettre d'essayer cette étude. Le Sanzio va donc nous introduire au milieu des dieux de la mer; il nous montrera Bacchus et son cycle, Vénus et l'Amour, Hercule, etc.; il nous promènera ensuite au milieu des fantaisies de l'imagination et à travers le monde de l'allégorie; il nous amènera enfin devant des tableaux d'un ordre supérieur, tour à tour empruntés à Homère et à Virgile, à Apelle et à Alexandre.

II

DIEUX DE LA MER [1].

Dessin du cabinet de Dresde [2]. — Neptune, debout sur son char, balance de la main droite le trident redoutable, et tient de la main gauche les rênes à l'aide desquelles il maîtrise les chevaux qui l'entraînent à travers les flots. Ces chevaux rongent et tordent leur frein, ils se cabrent et se jettent de côté, leurs yeux s'enflamment, leurs crinières se hérissent, et l'air se remplit autour d'eux du bruit des conques retentissantes. Devant le dieu, un homme brandit une torche enflammée. Un Amour vient ensuite, embrassant de ses deux bras un cygne, qui s'acharne après les coursiers de Poseidon. Plus loin, Silène est assis sur une tortue, avec son cortége de Satyres et de Mé-

1. Il faudrait peut-être commencer par parler du *Quos ego*. Mais comme ce Neptune commandant aux flots forme le centre d'une série de tableaux tirés de l'*Énéide*, nous l'étudierons seulement au paragraphe X. Il importe surtout de rappeler, à propos des dieux de la mer, le *Triomphe de Galatée* (t. I, p. 279).

2. Nous avons déjà mentionné ce dessin, t. I, p. 257. — Il est exécuté à la plume, et fut fait pour servir de modèle à un plat, que Cesarino di Francesco Rosetti de Pérouse exécuta en bronze.

nades[1]. Un Triton étreint un griffon, et menace un génie monté sur un léopard. Un serpent gigantesque, excité par un petit Amour, enlace un malheureux qui lutte en vain. Puis tout ce tumulte s'apaise comme par enchantement. Un jeune homme, tranquillement assis sur une barque en forme de char, gouverne la voile qui le dirige. Un petit Amour et un Triton embouchent des trompes enflammées. Une fraîche Néréide est assise sur un dauphin. A côté d'elle, un dernier Triton souffle dans une conque marine, et apparaît à la fin de ce cortége comme une vivante image du mugissement des flots.

Quand on regarde avec attention ce dessin, on est charmé par la science qui enchaîne entre elles toutes les parties d'une composition aussi compliquée, et l'on est en même temps choqué par la pauvreté de certains détails. Jamais la main du Sanzio n'aurait donné au torse de Neptune aussi peu de noblesse et de majesté. Jamais elle n'eût mis tant d'hésitation dans le dessin du bras qui tient les rênes. Jamais elle n'eût imprimé à quelques-unes des têtes ce caractère d'indécision voisin de la laideur qu'on remarque surtout dans le Triton qui suit le dieu. Jamais elle n'eût apporté une pareille négligence dans les extrémités, dans les mains surtout, qui sont ici non-seulement à l'état rudimentaire, mais

1. On sait que les Tritons figuraient assez fréquemment sur les bas-reliefs dionysiaques. Par réciprocité sans doute, Raphaël a cru pouvoir introduire quelques personnages bachiques au milieu du cycle de Neptune.

indiquées d'une manière maladroite et fausse. D'un autre côté, la beauté du mouvement général est digne de Raphaël. Ces chevaux qui se cabrent au milieu des eaux reflètent une grande poésie. L'Amour qui se suspend au cou du cygne doit prendre place dans les légions d'enfants conçus par l'Urbinate. La Nymphe enfin qui termine ce tableau a bien la grâce particulière aux créations du Sanzio. Que conclure de cette opposition entre la faiblesse d'exécution de certaines parties et la beauté de l'ensemble, sinon que le dessin du cabinet des estampes à Dresde appartient à Raphaël, sans être directement de sa main? Plus on regarde ce dessin, plus on est porté à croire que ce n'est qu'un calque fait d'après un original maintenant perdu. Quoi qu'il en soit, ce document ne laisse pas que d'avoir une réelle importance.

Dessin de l'Université d'Oxford[1]. — Ce dessin, qui avait la même destination que le précédent, ne nous est parvenu que d'une manière incomplète. Il montre un jeune homme emporté sur un hippocampe, et employant toute sa force à le maîtriser; une Nymphe, qui enlace amoureusement un Triton; un Satyre, monté sur un dauphin, et répandant des parfums sur le corps d'une Naïade[2]; un homme enfin assis sur un monstre ma-

1. Il est exécuté à la plume, et a passé successivement par les collections Wicar et Lawrence. Il eut la même origine que le dessin du cabinet de Dresde.

2. Les Naïades passaient pour être mères des Satyres.

rin,... tout cela présentant la même science et le même arrangement que nous venons de signaler dans le dessin de Dresde. — Il importe d'insister sur l'usage qu'on devait faire de ces esquisses, qui sont de simples fantaisies, et dans lesquelles il ne faut chercher aucune des prétentions du grand art. Il n'y a là que des improvisations rapides, où tout semble bon pourvu que tout s'enchaîne, pourvu que les lignes se cadencent et s'équilibrent dans un ordre dont l'œil surtout se trouve satisfait. Quant à la logique, quant au raisonnement, ils n'ont pas à intervenir. L'impression, dans une pareille œuvre, doit être rapide, saisissante, soudaine. Il faut remarquer la rare intelligence que Raphaël a montrée des besoins de l'orfévrerie. Ce qu'on pourrait peut-être reprocher à ces ébauches, conçues en vue de l'antiquité, c'est de trop s'écarter du calme des anciens modèles. Rappelons-nous, par exemple, le bas-relief des Néréides sur le sarcophage du musée Capitolin, et nous comprendrons aussitôt en quoi le Sanzio s'éloigne ici des traditions classiques. Admirons, dans ce monument, l'unité et la simplicité générales, à travers la multiplicité et la variété des détails. Au milieu de tant d'images accumulées, règne la symétrie la plus parfaite, sans aucune monotonie. Partout la diversité, nulle part la confusion. Ce qu'on voit d'abord et presque exclusivement, ce sont les quatre figures des Nymphes; leur beauté attire surtout et avant tout. Ce n'est qu'ensuite et par un effort d'attention qu'on aperçoit les Tritons, les Amours et les monstres

marins. Tout cela va par gradation, s'efface de plus en plus, chaque motif mesurant sa valeur pittoresque à sa dignité mythologique. Dans les dessins de Dresde et d'Oxford, au contraire, tout se montre avec le même éclat, tout affiche des prétentions égales à se faire regarder. Chaque figure aspire à la même importance, et l'on cherche en vain, dans ce chœur des divinités de la mer, le maître auquel tout doit être subordonné. La majesté de Neptune disparaît derrière la grandeur fantastique des monstres. Il y a là excès de verve et d'imagination. L'effet général est heureux, mais il n'y a rien au delà. Si Raphaël est l'auteur de ces dessins, il a fait preuve de sagesse et de goût en ne donnant pas suite à de semblables fantaisies, qu'on ne peut expliquer qu'en les faisant presque rentrer dans le domaine de l'arabesque. La pente, qui conduit de ce point de départ aux œuvres de décadence, est rapide et fatale. En s'autorisant avec légèreté des preuves discutables que nous étudions en ce moment, on arrive à attribuer au Sanzio des pensées tout à fait indignes de lui et dont il est injuste de le rendre responsable. C'est ainsi que, dans la collection même de l'Université d'Oxford, on donne à l'Urbinate un dessin qui témoigne d'une facilité puérile, abonde en détails équivoques, et où la recherche se montre à la place de la grâce [1].

1. Ce dessin provient de la collection Wicar. On y voit un Amour debout sur une femme dont le corps se termine en queue de poisson. Cette femme tient des serpents dans ses mains. Au-dessous,

LE LEVER DE L'AURORE.

Si nous cherchons maintenant un projet réfléchi et définitivement arrêté qui nous ramène dans le cercle plus intime et plus vrai des inspirations de Raphaël, nous le trouverons dans une estampe de Marc-Antoine, où l'on voit l'Aurore sortant du sein de l'Océan[1]. La fille d'Hypérion précède Hélios, son frère, dans sa course matinale. De ses bras étendus, elle écarte les ténèbres, et l'écharpe qu'elle tient de ses deux mains s'arrondit en forme de voile au-dessus de sa tête. Ses cheveux dénoués flottent au gré de Zéphyre[2], et forment comme des ailes de chaque côté de sa tête. Son premier regard est pour le ciel, et sa première parole est une action de grâces. Il y a dans ses traits quelque chose de fervent et de douloureux, et de ses yeux coulent les larmes intarissables, qui, chaque

navigue un autre petit Amour qui se suspend aux nageoires d'un dauphin. A gauche, un Centaure marin enlève une Naïade. A droite, une Nymphe est debout sur un autre Centaure, qui porte en outre un Amour sur ses épaules. C'est presque ainsi qu'on dessinait un siècle après Raphaël, au temps de Carle Maratte.

1. Bartsch, t. XIV, n° 293.

2. Zéphyre, ainsi que Borée, Notus, Héosphoros (l'étoile du matin), et les autres astres, étaient nés de l'union de l'Aurore et d'Astrée.

jour, se répandent en rosée sur la terre[1]. Ses deux coursiers rapides, Lampos et Phaéthon, l'emportent au milieu des flots, aspirant les vapeurs salées de la mer et subissant avec impatience le frein que les Heures leur imposent.

On retrouve, dans cette estampe, à travers les altérations que le burin a fait subir au dessin primitif, les qualités exquises du Sanzio. Ce qui frappe surtout dans une telle traduction de la Fable, c'est la chasteté de l'expression, c'est l'élévation du sentiment, c'est l'accent pathétique, qui appartiennent exclusivement au maître. Ces chevaux pleins d'ardeur, qui veulent précipiter la marche des jours pénibles, n'expriment-ils pas une pensée touchante? Ces Heures impassibles, sous leur forme attrayante et légère, ne marquent-elles pas la loi fatale du temps, indifférent à tout, que rien ne hâte et que rien n'arrête? Ne présagent-elles pas aussi, au point de vue pittoresque, l'élégance et la beauté de ces autres Heures que nous verrons bientôt à la Farnésine, dans le *Banquet des dieux?* Enfin ne reconnaît-on pas, dans l'Aurore ainsi représentée, un rayon de cette lumière éternelle qui traverse chaque jour l'obscurité de l'ignorance humaine?... « Qu'ai-je « vu, ô Seigneur, et quelle admirable image des effets « de votre lumière infinie! Le soleil s'avançait, et son « approche se faisait connaître par une céleste blan-

1. Aurore avait eu de Tithon deux fils, Memnon et Émathion. A la mort de Memnon, ses larmes coulèrent, pour ne plus s'arrêter jamais, et formèrent la rosée du matin.

« cheur qui se répandait de tous côtés : les étoiles « étaient disparues, et la lune s'était levée avec son « croissant d'un argent si beau et si vif, que les yeux « en étaient charmés. Elle semblait vouloir honorer le « soleil, en paraissant claire et illuminée par le côté « qu'elle tournait vers lui ; tout le reste était obscur et « ténébreux... A mesure qu'il approchait, je la voyais « disparaître ; le faible croissant diminuait peu à peu ; « et quand le soleil se fut montré tout entier, sa pâle et « débile lumière s'évanouissant se perdit dans celle du « grand astre qui paraissait, dans laquelle elle fut « comme absorbée. On voyait bien qu'elle ne pouvait « avoir perdu sa lumière par l'approche du soleil qui « l'éclairait ; mais un petit astre cédait au grand, une « petite lumière se confondait avec la grande, et la « place du croissant ne parut plus dans le ciel, où il « tenait auparavant un si beau rang parmi les étoiles. « Mon Dieu ! lumière éternelle ! c'est la figure de ce « qui arrive à mon âme quand vous l'éclairez. Elle « n'est illuminée que du côté que vous la voyez... [1] » Je me sens entraîné vers la parole de Bossuet par le dessin de Raphaël ; tant il est vrai que toutes les formes de l'éloquence s'enchaînent, s'harmonisent, se complètent et se soutiennent mutuellement.

Ce dessin doit être un de ceux que Raphaël envoya à Balthazar Castiglione, pour servir de modèle à une

1. Bossuet, *Traité de la Concupiscence*, chap. XXXII, vol. X, p. 443 de l'édition de Versailles ; Lebel, 1816.

médaille que le comte, selon l'usage du temps, voulait porter à sa toque. Une reproduction de cette médaille se trouve dans le *Museum Mazzuchellianum* [1]. D'un côté se trouve le portrait du Castiglione, avec cette légende : BALTHASAR CASTILION. CR. F. [2] De l'autre côté Phébus s'apprête à descendre de son char; il tient un sceptre de la main droite, et étend la gauche vers les Heures qui maîtrisent ses coursiers. Et pour exergue on lit : TENEBRARUM ET LUCIS. L'Aurore, à laquelle on préféra Phébus, pouvait avoir le même sens allégorique et faire également allusion à cette propagande éclairée des lettres et des arts, à laquelle Balthazar Castiglione se trouvait si étroitement associé et qui est restée son plus beau titre aux yeux de la postérité.

Bacchus et le cycle dionysiaque vont fournir maintenant à Raphaël quelques-uns de ses plus charmants dessins.

1. *Museum Mazzuchellianum, seu numismata virorum doctrina præstantium,* etc. Venetiis, 1761, t. I, p. 193, pl. XLIII, fig. IV.
2. Fils de Christophe.

III

BACCHUS ET LA PANTHÈRE [1].

Le Sanzio a d'abord interprété un sujet répété bien des fois par l'antiquité. Le fils de Jupiter et de Sémélé est debout, vu de profil, portant de sa main gauche une charge de fruits dans un pan de sa *nébride*, et tenant de sa main droite une grappe de raisin qu'il élève au-dessus de sa tête. A ses pieds se tient une panthère qui, l'œil en feu, regarde l'appât qui lui est offert. Sans doute ces figures sont le reflet d'un marbre antique, mais elles n'en sont pas la répétition. Généralement, dans les statues anciennes, la tête du dieu est couronnée de pampres et de corymbes[2]; de plus, au lieu de regarder avec fixité la panthère, Bacchus lève la tête vers la grappe de raisin[3]; enfin la panthère elle-même laisse le héros se complaire à son aise dans la contemplation du fruit de la vigne, et s'occupe pour son propre compte à mordre à belles dents les grappes

1. Bartsch, t. XIV, nº 308.
2. Graines de lierre.
3. Bouillon, *Musée des Antiques*, I, 30.

suspendues au cep qui sert de support à l'ensemble du groupe. Donc, s'il y a analogie entre le dessin et le marbre, il y a différence complète d'idée et de relation. La gravure de Raimondi porte une empreinte tellement poétique, la tête de Bacchus est d'un si beau style, le nu est traité avec une simplicité si magistrale, il y a dans le mouvement général tant d'aisance et tant de noblesse, un souffle si puissant anime cette figure, qu'il me paraît impossible, en présence de cette estampe, de ne pas nommer Raphaël entre Marc-Antoine et l'antiquité.

LE SATYRE ET LA PANTHÈRE.

Un satyre, dessiné dans le même esprit et gravé aussi par Raimondi[1], excite également une panthère, en lui présentant une grappe de raisin[2]. Les traits accentués et caractéristiques de ce satyre expriment la malice plus encore que le délire bachique. Les petites cornes qu'il porte au front, ses oreilles de chèvre, les glandes de son cou accusent suffisamment sa nature sauvage. Et cependant il appartient au groupe qui, dans la grande famille des Satyres aux membres épais

1. Bartsch, t. XIV, n° 307.

2. Il porte des fruits dans le pan de sa *nébride,* arrangée en havre-sac, comme le Vertumne antique.

et lourds, se distingue par des formes élancées et vigoureuses. La gravure a sans doute exagéré l'âpreté des lignes et enlevé au modelé du visage ce qu'il devait avoir, dans le dessin primitif, de souple en même temps que d'énergique. Raphaël avait dû donner à son personnage, avec la même expression sarcastique, un caractère moins voisin de la laideur. Quant à la panthère, elle est superbe et tout à fait dans l'esprit des marbres antiques [1].

LE JEUNE ET LE VIEUX BACCHANT [2].

Un jeune et un vieux Bacchant, tenant chacun un thyrse, s'avancent appuyés l'un sur l'autre, avinés et chancelants. Derrière eux, sur un socle de marbre, sont posés deux masques, en présence desquels on ne peut s'empêcher de nommer Raphaël. Ces masques sont sans doute ceux des *scurres* [3], qui faisaient passer dans le thiase de Bacchus tous les personnages de la comédie des temps primitifs. Cependant il y a dans ces têtes un tel caractère de beauté calme et naturelle, qu'il serait peut-être plus juste d'y voir une représentation symbolique du dieu et d'un de ses com-

1. Voir les panthères de la grande Bacchanale du musée Vatican. — Q. Visconti, *Mus. P. Cl.*, t. IV, p. 57.

2. Bartsch, t. XIV, n° 294.

3. Personnages bouffons.

pagnons[1]. Le mouvement du groupe principal est d'ailleurs fort expressif; et, en tenant compte des altérations que le burin apporte aux pensées qu'il traduit, nous pourrons sans invraisemblance faire encore entrer ce dessin dans le cadre de nos études.

PAN ET LE PETIT SATYRE [2].

Un petit Satyre tient de la main droite une grappe de raisin, et de la main gauche cherche à en introduire un grain dans la bouche de Pan. Le dieu champêtre est assis à terre, au pied d'un arbre. Il pose une de ses mains sur l'épaule de l'enfant, et de l'autre il porte un vase, sans doute rempli de vin. On reconnaît tout de suite, dans cette figure aux pieds de chèvre, au nez épaté, avec des cornes au front, le plaisant bouffon du cycle de Bacchus. Rien de plus fin, rien de plus spirituel que cette réminiscence qui semble empruntée aux petits bronzes antiques les plus précieux. Quant au jeune Satyre, il appartient à cette nombreuse famille d'enfants potelés et vigoureux dont

1. On voit, avec cette signification, dans quelques grands cratères antiques, des masques d'une beauté extraordinaire. — Voir la coupe dite des *Ptolémées*. (Clarac, pl. CXXVII.)

2. Bartsch désigne cette estampe sous ce titre : *Le Satyre et l'Enfant*. Mais ce prétendu Satyre est un Pan, tandis que l'enfant a tous les caractères d'un petit Satyre. — Bartsch, t. XIV, nº 281.

le caractère se révélait d'une manière précoce par une malice immodérée. A peine né, il montre à l'égard de Pan sa supériorité naturelle, et se permet avec lui toute espèce de familiarité. Quand on regarde cet enfant, on se rappelle aussitôt la mine moqueuse du petit Satyre dans le bas-relief Giustiniani[1], et en même temps on reste sous le charme des grandes beautés dont Raphaël a été si prodigue envers l'enfance dans la plupart de ses compositions. Ici nul doute n'est possible, et le nom du Sanzio est écrit pour tous, au bas de cette estampe, à côté du nom de Marc-Antoine.

LES DEUX FAUNES ET L'ENFANT[2].

Deux Faunes, l'un vieux et l'autre jeune, portent un enfant dans une corbeille d'osier. Dans cet enfant, il faut voir sans doute le petit Bacchus, et dans la corbeille, le van mystique qui lui servit de berceau. Le plus âgé des Faunes tient une torche enflammée, le plus jeune est armé d'un thyrse. Bartsch, en parlant de cette estampe, dit avec raison : « Il ne se peut rien « désirer de plus parfait, tant pour le dessin que pour « la gravure. » Seulement, au lieu d'ajouter que cette planche était copiée d'après un bas-relief antique, il aurait dû dire seulement qu'elle était faite dans l'es-

1. Q. Visconti, *Mus. P. Cl.*, IV, p. 61.
2. Bartsch, t. XIV, nº 230.

prit des bas-reliefs antiques. Là encore, l'auteur du *Peintre-Graveur* n'a pas vu que Raphaël lui-même se trouvait en présence de l'antiquité. L'esprit du Sanzio se montre en effet avec évidence dans toutes les parties de ce remarquable dessin : dans la beauté inquiète et à peine épanouie du jeune Faune, dans l'expression d'ardente sollicitude qui élève les traits du vieux servant de Bacchus à une hauteur de sentiment inusitée, surtout dans la grâce de l'enfant, dans le geste et dans le mouvement de curiosité naïve qui portent en avant cette délicieuse petite figure, frêle encore et puissante déjà.

LA VENDANGE [1].

« De jeunes vendangeurs, d'aimables vendangeuses « portent sur leurs épaules des corbeilles de raisins « vermeils qu'ils jettent dans le pressoir [2]... » Raphaël n'a reproduit dans son dessin que ce début de l'ode antique, et il s'est gardé soigneusement de suivre le poëte dans l'expression de l'ivresse qui égare les jeunes gens, dégrade les vieillards et compromet jusqu'à la pudeur des vierges [3]. Il s'est sévèrement in-

1. Bartsch, t. XIV, n° 306.
2. Anacréon, ode L.
3. Un vieillard « danse, en agitant sa chevelure blanche... Échauffé « par le vin, un beau jeune homme caresse une jeune vierge, qui, « les yeux appesantis par le sommeil, repose mollement sur un tendre feuillage... »

terdit de rappeler le dernier mot des vers d'Anacréon : « Bacchus est un dieu libertin. » Il a presque fait de la Vendange une pastorale, et il a substitué aux chants des orgies les douces harmonies de la famille.

Un homme est à genoux sur le premier plan, versant dans une cuve les raisins qu'il porte sur son épaule. Sa charge lui semble légère et il respire le bonheur au milieu de son travail. Derrière lui, une jeune femme, à la taille élancée, maintient sur sa tête une corbeille pleine de fruits. Elle se pare de son fardeau comme elle se parerait d'une couronne; elle le porte avec la même fierté. Des feuilles de vigne ombragent harmonieusement son front, et des grappes mûres descendent de chaque côté le long de ses joues. C'est comme une belle Canéphore, légère et vigoureuse, admirablement drapée dans sa tunique sans manches. On la croirait volontiers détachée du groupe des jeunes Athéniennes qui accompagnaient la procession aux fêtes de Cérès et de Minerve. A ses pieds sont deux beaux enfants qui soulèvent une corbeille également chargée de fruits. Leurs petites mains semblent heureuses de montrer tous ces riches produits de la terre. Ils sont eux-mêmes les fruits charmants de l'amour, les anneaux d'or de cette chaîne sans fin qui unit ensemble l'homme et la femme par l'attrait de la grâce. Silène paraît au fond du tableau. Assis au sommet de la cuve, il s'appuie sur un tonneau et tient une coupe pleine du jus de la vigne. Raphaël n'en a pas fait ce que les artistes et les poëtes anciens en firent

généralement, une sorte de Falstaff ivre et vieux, petit et obèse. Il a rappelé en lui plutôt le précepteur que le compagnon subalterne de Bacchus. Tout en lui conservant ses principaux traits, il lui a donné un certain degré de noblesse et de majesté, et l'on pourrait presque, avec les Orphiques et Platon, le reconnaître ici comme une des manifestations de l'antique sagesse. Il est difficile de rêver une composition plus délicieuse, où l'humanité se retrouve avec autant de poésie au sein de l'abondance et du bonheur[1].

DANSE DE SATYRES ET DE BACCHANTES.

La collection de l'archiduc Charles, à Vienne, possède un dessin dans lequel Raphaël, en s'inspirant sans doute des reliefs d'un vase bachique, a représenté une Bacchante et deux Satyres qui dansent en s'accompagnant des crotales[2], de la trompe et du chalumeau. Un des Satyres ouvre la marche de ce chœur joyeux. C'est un jeune homme, presque un enfant, dont le corps entièrement nu porte sur la jambe droite, tandis que la jambe gauche se lève en arrière. La tête et le torse qui, dans leur position naturelle, devraient être vus de profil, se présentent de face, en

1. Un dessin de cette estampe se trouvait en 1776 dans la collection Neymann, à Amsterdam. Ce dessin était exécuté au bistre.
2. Sorte de castagnettes, généralement formées de deux pièces métalliques creuses.

se tournant vers le spectateur. De ses deux mains il tient la flûte de Pan, dans laquelle il souffle joyeusement. — Vient ensuite la Bacchante, si l'on peut appeler de ce nom une svelte jeune fille, dont le corps n'a point encore son entier développement. Une tunique légère et transparente passe sur l'épaule gauche, découvre complétement l'épaule droite, dessine la taille flexible et flotte de toutes parts, en laissant voir la jambe et le genou droits. La tête se retourne en arrière et se montre de profil à gauche[1]. Les cheveux dénoués flottent en désordre et dégagent le cou. Les bras s'étendent et s'arrondissent avec grâce, et les mains font retentir l'air du son des crotales. Cette Ménade, à peine éclose encore à la vie bachique, est entraînée déjà par le transport des orgies. Il est impossible de réaliser plus de souplesse et de légèreté. — Le second Satyre, jeune aussi et nu comme son compagnon, complète, en soufflant dans une trompe, cet ensemble chorégraphique et choral en même temps. C'est la pointe du pied gauche qui supporte seule le poids du corps; la jambe droite est violemment rejetée en arrière; la poitrine est vue de trois quarts, et la tête se retourne encore vers la gauche. Ces figures, sans se toucher, s'enchaînent et se cadencent avec un accord parfait. Raphaël, tout en conservant son indépendance, s'est fait ici l'interprète fidèle de l'esprit

1. Dans la position naturelle de cette figure, on devrait voir la tête de profil à droite.

que l'antiquité mettait dans ces représentations bachiques. Il en a reproduit avec sincérité la verve et l'animation. Il a conservé à ses danseurs leur mouvement et presque leurs qualités plastiques; il a rappelé avec mesure leur caractère d'ivresse et de délire; il les a doués enfin de la plupart des dons que leur aurait prodigués le ciseau d'un maître grec. Nous retrouvons en effet dans ce dessin les formes flexibles que l'art, chez les Hellènes, empruntait à la langue. Ne croirait-on pas entendre l'harmonie de la sixième ode d'Anacréon? « Une jeune Bacchante, ornée de « thyrses qui frémissent emprisonnés dans le lierre, « agite, au son de la lyre, ses pieds délicats et légers; « tandis qu'un jeune garçon, aux cheveux parfumés, « à la douce haleine, marie sa voix mélodieuse au son « bruyant de la pectis. »

Il est certain que le Sanzio a fait encore d'autres études du même genre, dont les originaux n'ont point été conservés. Marc-Antoine a gravé un sujet analogue, mais non pas identique, dont Raphaël lui a vraisemblablement fourni le dessin. Dans cette estampe[1], un Satyre, dont la tête est couronnée de pampres, joue de la double flûte, en dansant entre deux Bacchantes drapées et tenant des écharpes. On ne retrouve pas, à la vérité, dans la gravure, la légèreté, la verve et la spontanéité qu'on admire dans le dessin; mais on y reconnaît le sentiment de l'Urbinate, autant qu'on y

1. Bartsch, t. XIV, nº 250.

voit l'influence de l'antiquité[1]. Raphaël, pour guider son inspiration, n'avait guère sous les yeux que des fragments épars de la jeune école à laquelle Praxitèle a donné son nom. Or, en nous rappelant la licence de ces modèles, nous devons savoir gré encore au Sanzio de sa réserve. Des bas-reliefs tels que ceux du vase Borghèse, étaient bien loin déjà de la primitive Hellénie. Raphaël remontait par instinct vers des traditions plus pures. Que n'a-t-il reproduit les danses dessinées par Vulcain sur le bouclier d'Achille, et décrites par Homère? « Sur ce bouclier, l'illustre Vul-
« cain grave encore une danse semblable à celles que,
« dans la fertile Gnosse, inventa Dédale pour Ariadne
« à la belle chevelure. Là, de jeunes hommes et des
« vierges charmantes forment des danses en se tenant
« par la main; celles-ci sont couvertes de voiles légers,
« ceux-là, de tuniques élégantes qui brillent d'un
« doux éclat. Les jeunes filles ont de belles couronnes,
« les hommes portent des glaives d'or suspendus à un
« baudrier d'argent[2]... »

Il était impossible que Raphaël n'accordât pas une prédilection spéciale à Vénus et à l'Amour, en qui se résume ce que l'art antique a conçu de plus suave.

1. Il est manifeste, au contraire, que la grande Bacchanale, gravée par Marc-Antoine (Bartsch, t. XIV, n° 248), est la traduction directe d'un bas-relief antique. Raphaël n'a rien de commun avec cette mythologie.

2. *Iliade*, ch. XVIII, v. 590.

IV

VÉNUS ANADYOMÈNE[1].

Sur la base qui soutenait le char d'Amphitrite, dans le temple de Neptune, à Corinthe, on voyait « la mer et « la jeune Aphrodite qui s'élève au-dessus des flots[2]. » C'est ainsi que Raphaël a représenté Vénus. « Il l'a « montrée nue, et ce que les yeux ne doivent pas voir « n'a d'autre vêtement que les eaux. Aussi mollement « balancée que l'algue blanchissante qui flotte sur une « mer calme, aussi brillante au milieu de la plaine li- « quide qu'un lis parmi les violettes, la déesse ap- « proche du rivage, pousse devant elle une onde bouil- « lonnante, ouvrant les flots, qu'elle presse de son sein « de roses et de son cou d'albâtre[3]. » Il est difficile de voir quelque chose de plus séduisant que ce dessin. Vénus, « brillante de rosée[4], » n'est pas née, elle est en train de naître. Sa poitrine seule et sa tête

1. Le dessin que nous allons décrire se trouve dans les collections royales d'Angleterre.

2. Pausanias, *Voyage de Corinthe,* liv. II, a. 145.

3. Anacréon, ode XLIX.

4. *Id.,* ode LI.

sont sorties du sein des flots ; tout le reste de son corps divin n'apparaît encore qu'à travers le voile transparent des ondes. Une de ses mains[1] tord ses cheveux humides, l'autre[2] appartient encore à la mer ; et tandis qu'un de ses pieds[3] se pose sur une coquille, l'autre[4] se perd encore au milieu de l'écume féconde. La déesse en qui va se résumer la plus haute expression de la beauté se considère elle-même avec étonnement. Elle abaisse légèrement la tête vers le miroir des eaux, et se regarde, surprise de se trouver si belle. C'est l'image charmante et naïve d'une jeune fille qui s'épanouit dans le sourire de sa première jeunesse, et qui n'a point encore conscience de sa propre beauté. Ce n'est là qu'un simple dessin, mais qui a tout le fini, toute la perfection du tableau le plus délicat. Que ne connaissons-nous la Vénus Anadyomène qu'Apelle avait peinte dans l'île de Cos ! Nous n'en serions plus réduits à de vaines conjectures sur les affinités plus ou moins étroites qu'eurent entre eux les deux plus grands peintres dont la mémoire des hommes ait gardé le souvenir.

1. La main droite.
2. La main gauche.
3. Le pied droit.
4. Le pied gauche.

VÉNUS ET L'AMOUR [1].

Aphrodite se penche vers Éros et s'apprête à l'embrasser. Elle est complétement nue. Tout à l'heure elle naissait à la vie; la voilà maintenant qui naît à des sentiments nouveaux. Cependant ses traits sont encore ceux d'une jeune fille plutôt que d'une jeune femme, et dans cette figure, telle que l'a traduite Marc-Antoine, on chercherait en vain la trace véritable de l'antiquité. La Vénus des Anciens portait en elle quelque chose de ce don fatal dont parle le poëte[2]. Raphaël avait un instinct contraire à ce genre de beauté. Le trait saillant et remarquable de ses créations, c'est l'exquise et douce sympathie qui se manifeste sous l'apparence de la noblesse et souvent de la grandeur[3]. Vénus n'eut

1. Bartsch, t. XIV, n° 311.
2. Byron, *Childe Harold.*
3. M. His de La Salle possède un dessin de N. Poussin qui vient de la collection Mariette, et que Mariette a désigné lui-même comme étant une copie d'après Polidore et d'après Raphaël. A gauche, est une femme drapée, portant un enfant. Ce premier groupe est d'un bon style, et Mariette, en écrivant au bas : *d'après Polidore,* me semble avoir fait honneur à cet artiste, certainement très-habile, d'une œuvre plus forte encore que lui. A droite, on voit une femme, dont le manteau est tombé plus bas que le ventre. Cette femme ouvre ses bras et se livre à un Amour qui lui baise le sein droit. Rien n'est plus caressant que ce second groupe, mais ces caresses manquent de retenue ; de plus, le dessin en est faible relativement au dessin du groupe précédent. Cependant, Mariette a écrit au bas : *d'après Raphaël.* Quelle que soit l'autorité

jamais, aux yeux des anciens artistes, la timidité naïve qu'on lui voit ici, ce sentiment de chasteté qui abaisse le regard et commande le respect. Prenons donc ce dessin pour ce qu'il est, pour une étude toute personnelle au Sanzio, n'ayant rien de plastique, et révélant au contraire quelques-unes des qualités intimes du peintre. Le mouvement général est d'une grâce si tendre, qu'on prendrait plus volontiers cette Aphrodite pour la sœur que pour la mère de l'Amour. Tous ses traits se fondent en une expression de modestie charmante : l'ovale du visage est délicat et un peu allongé, les yeux baissés sont beaux et caressants, la bouche sourit avec douceur, les cheveux arrangés en bandeaux sont noués négligemment au-dessus du front. Les épaules sont étroites, la gorge est à peine développée, et la saillie de la hanche forme une ligne sinueuse qui continue sans secousse le dessin de la poitrine et descend tranquillement jusqu'aux pieds. Toute cette figure est modelée avec beaucoup de finesse et de soin. Mais bien qu'elle soit dans une niche, je n'y puis voir la reproduction d'une statue. Elle respire trop la nature, la vie circule en elle avec trop

du nom de Mariette, j'ai peine à me ranger à son opinion. Ce serait un exemple unique dans l'œuvre du maître. Raphaël est toujours chaste, même quand il interprète les sujets les moins chastes de l'antiquité. Ce serait surtout un démenti donné aux dessins gravés par Marc-Antoine. Le Sanzio conçoit et dessine d'une façon plus élevée. Le trait de ce double dessin est fait au crayon noir, puis les chairs sont lavées en rose, tandis que les cheveux et les draperies sont peints à la sépia.

d'abondance, et en présence de ce corps flexible et souple, on sent que l'influence du modèle vivant a prévalu sur les leçons de l'antiquité. — Quant à l'Amour, c'est un magnifique enfant, qui se cambre avec élégance en se penchant vers sa mère. Il montre des formes dignes du fils de Vénus, dignes aussi du crayon de Raphaël[1].

VÉNUS SORTANT DU BAIN[2].

L'art antique, dans ses manifestations secondaires, surtout dans les gemmes et dans les petits bronzes, s'est complu souvent à montrer Aphrodite au sortir du bain, nue encore, se chaussant ou s'essuyant les pieds. Cette donnée intime a fourni au Sanzio le motif d'une très-gracieuse composition. Il n'a pas placé sa Vénus debout, comme on le voit dans la plupart des modèles antiques[3]; il l'a assise tout naturellement et comme une simple mortelle. La tête et le corps penchés en

1. Un dessin de cette gravure se trouve à Dresde, dans le cabinet de M. le professeur Auguste Grahl (Passavant, t. II, n° 264). Un autre dessin plus remarquable encore vient de passer d'Espagne en Angleterre. Il est maintenant en la possession de l'habile directeur du musée de Kensington, M. Robinson, et montre combien Marc-Antoine, malgré tout son talent, est loin encore de l'esprit de Raphaël.

2. Bartsch, t. XIV, n° 297.

3. *Antichità di Ercolano*. Bronzes, t. I, p. 53-57.

avant, elle ramène, à l'aide de ses deux mains, sur son genou droit, son pied gauche enveloppé d'un linge. Il n'y a là nulle prétention à l'archaïsme, ni même à un art très-élevé. C'est encore, et presque uniquement, la nature prise sur le fait et traitée avec familiarité en même temps qu'avec goût. Le visage est celui d'une jeune femme qui, tout en étant fort agréable, n'aspire pas à la grande beauté. Une double bandelette retient les ondes épaisses de ses cheveux, dont quelques-uns s'échappent et pendent le long de la joue. Le corps est d'une grande souplesse et d'une réalité incontestable, mais il ne saurait prétendre à la distinction. Nous avons une jolie figure, bien enveloppée de lumière et se détachant sur un sombre rideau, mais rien qui puisse rappeler sérieusement l'antiquité, pas même la rondeur calculée de l'Aphrodite Callipyge [1]. Est-ce l'interprétation de Marc-Antoine qui a dépouillé cette prétendue Vénus de son élégance native, et qui, sans lui donner précisément les dehors de la vulgarité, lui a enlevé le caractère élevé qui devrait la rattacher à l'antiquité? Je ne sais; mais je le crois volontiers, quand je me rappelle combien la gravure a faussé déjà l'expression du dessin de la Vénus que nous venons de voir tout à l'heure en compagnie de l'Amour, quand je considère surtout la seconde figure du petit tableau que nous étudions en ce mo-

1. L'Aphrodite Callipyge n'était que la figure idéale d'une courtisane.

ment. Devant Vénus en effet est l'Amour; il semble s'éloigner à regret, supplier encore sa mère, et la quitter avec douleur, en la voyant indifférente et tout entière aux soins de sa beauté. Il tient son arc de la main gauche, porte la droite à sa tête et se retourne avec anxiété vers Aphrodite. Éros n'est pas seulement ici un bel enfant, c'est une noble figure, du style le plus élevé. Nous l'avons vu déjà aux pieds de Galatée, cet Amour au cœur tendre et sympathique. Nous reconnaissons ces yeux qui savent pleurer, cette bouche qui n'est pas faite seulement pour sourire, ces traits tour à tour tendres, terribles et compatissants. Cet enfant touche au sublime, et Raphaël est là dans toute sa force[1].

VÉNUS DANS LES FORGES DE VULCAIN.

Un des compatriotes de Raphaël, Antonio Battiferri, premier notaire apostolique, désirait avoir un souvenir du peintre qui était la gloire et l'honneur d'Urbin [2]. Le Sanzio lui envoya plusieurs dessins qui, par allusion au nom de *Battiferri* (batteur de fer), représentaient

1. Le dessin de cet Amour se trouve à Haarlem, dans la collection du musée Teyler. (Passavant, t. II, nº 304.)

2. Battiferri, dont le nom obscur a traversé les âges, porté par le grand nom du peintre, était en relations assez intimes avec Raphaël. On voit en effet leur arbitrage commun invoqué à Urbin, pour prononcer au sujet d'un bénéfice ecclésiastique, entre l'archidiacre Vincenzo Brancarini et D. Girolamo Vagnini. (Pungileoni, p. 205.)

Vulcain forgeant les flèches de l'Amour, et les Cyclopes fabriquant la foudre de Jupiter. Ces compositions devaient être peintes à fresque par Vincenzo da San Geminiano, sur la façade de la maison du notaire apostolique, dans le Bourg du Vatican. Parmi ces dessins, un seul, celui qui nous occupe, est parvenu jusqu'à nous, grâce à la copie que Jules Romain en a faite dans un précieux petit tableau[1], grâce aussi à la gravure d'Augustin Vénitien[2]. Vénus est assise, et Vulcain debout à sa gauche lui apporte les flèches qu'il vient de forger. « Aux antres de Lemnos, l'époux de « Vénus forgeait avec l'acier les flèches de l'Amour; « Cypris en trempait dans du miel la pointe acérée; « Cupidon y mettait du fiel....[3] » La déesse emplit le carquois d'un petit Amour qui se tient debout devant elle. Deux autres Amours sont à sa droite et lui présentent une corbeille chargée de pommes. Deux derniers Amours complètent cette gracieuse allégorie, dans laquelle, malgré l'accent de Jules Romain et malgré l'insuffisance d'Agostino de Venise, on reconnaît encore le goût de Raphaël.

1. Ce tableau est au musée du Louvre.
2. Bartsch, t. XIV, n° 349.
3. Anacréon, ode XLV, intitulée *les Flèches de l'Amour*.

VÉNUS TRIOMPHANTE. — VÉNUS DE MÉDICIS.

Dans un dessin très-promptement fait et seulement indiqué [1], Raphaël a représenté Vénus au moment où elle vient de triompher de ses deux rivales. Elle tient dans sa main droite la pomme d'or que lui a remis Pâris, et de l'autre main porte la palme de sa victoire. Le manteau de la déesse passe sur l'épaule gauche et découvre le torse. L'Amour marche devant elle, tenant de ses deux mains la couronne de sa mère. C'est à tort qu'on a nommé cette figure *Venus Victrix*. Elle n'en a, en effet, aucun des caractères : ni la vigueur du corps, ni la rigidité des traits, ni le mouvement, ni la fermeté de la pose, ni même aucun des attributs secondaires. Rien ne témoigne ici des rapports de la déesse avec Mars. Tout, au contraire, proclame la victoire qu'elle vient de remporter sur ses rivales en beauté.

Un dessin à la plume, conservé à la galerie des Offices à Florence, rappelle, avec de notables variantes, la Vénus de Médicis [2]. On y retrouve la

1. Ce dessin est au musée du Louvre. Il a été reproduit parmi les arabesques des *Loges*, de même qu'un autre dessin qui se trouve au revers de la même feuille. — Sur cette feuille on voit en outre une figure d'Hygie, fille d'Esculape et déesse de la santé.

2. Cette esquisse est au revers du dessin de *la Vierge au Poisson*.

même interprétation originale et facile que nous avons déjà signalée.

LÉDA.

C'est ici le lieu de mentionner le dessin consacré à la fille de Thyeste[1].

Poursuivi par Vénus changée en aigle, Jupiter, sous la forme d'un cygne, s'est réfugié dans les bras de Léda. Elle est debout, entièrement nue et vue de face. La poitrine s'incline en avant, tandis que la tête fait un léger mouvement en arrière. L'épouse de Tyndare résiste encore, mais bien faiblement. Doucement enveloppée par l'aile mystérieuse, elle reconnaît l'étreinte du dieu. De ses deux bras elle attire vers elle le cou du cygne, et c'est en vain que sa tête se détourne pour fuir le baiser qui s'avance comme un trait invincible. A ses pieds, un enfant se trouve seulement indiqué. Ce dessin n'est que l'expression rapide d'une pensée fugitive, jetée par un fusain léger sur une feuille volante, et que la plume du maître a repris ensuite, mais dans certaines parties seulement[2]. Le sujet est cependant très-clairement indiqué, et avec autant de retenue que le comporte l'immoralité de la Fable. Cette figure

1. Ce dessin se trouve dans la collection royale d'Angleterre. Il a été reproduit dans le recueil gravé par Lewis, pl. XLVI.

2. Il y a, surtout dans les bras, des défaillances de traits qu'il ne paraît pas possible d'attribuer à Raphaël.

est à elle seule un tableau, et ce tableau a été en effet plusieurs fois exécuté; malheureusement ce n'est pas par le pinceau de l'Urbinate. Le croquis de Raphaël tomba entre les mains des élèves de Léonard, et ils le reproduisirent plusieurs fois. Dans ces tableaux, le mouvement de Léda et celui du cygne sont fidèlement conservés; seulement la tête est transformée par le style lombard dans le goût du Vinci. Les deux enfants de Jupiter et de Léda, Hélène et Pollux, se trouvent dans ces peintures; mais le Sanzio n'en ayant pas fourni le modèle, ils sont d'un dessin faible relativement à la figure principale [1].

LE JEUNE HOMME ET LA NYMPHE.

Il est impossible de ne pas nommer au moins quelques-uns de ces délicieux caprices qui se traduisaient en miniatures charmantes, sous le burin de Marc-Antoine : cette nymphe, par exemple, qui, poussée par l'Amour, court vers un jeune homme endormi [2]. Ces figures s'aperçoivent à peine, et grandissent à mesure

1. Un de ces tableaux se trouve dans la première salle de la galerie Borghèse. — Un autre, gravé par Leroux en 1835, est à Paris chez M. Levrat, et a été attribué à Léonard de Vinci lui-même. Cette dernière indication nous est fournie par M. Passavant, t. II, p. 492.

2. Bartsch, t. XIV n° 252.

qu'on les regarde davantage. Le corps du jeune homme est d'un dessin irréprochable; la nymphe montre, par le mouvement qui l'entraîne, l'inclination de son cœur; et le petit Amour est ravissant.

Ailleurs, c'est un jeune berger qui surprend une jeune fille et l'arrache au sommeil[1]. Rien de plus délicat que ces deux petites figures. Plus les sujets sont difficiles et scabreux, plus le Sanzio y apporte de ménagements, de délicatesse et de goût.

Les preuves par lesquelles Raphaël a manifesté sa prédilection pour les enfants sont innombrables et infiniment touchantes. Avec quelle verve il a surpris les affections, les naïves douleurs, les joies et les jeux de l'humanité naissante! Quand on regarde cette nuée d'Amours qui semblent nés spontanément et comme d'eux-mêmes, on est convaincu que le Sanzio dessinait d'instinct ces délicieux petits êtres, en se laissant aller à son penchant naturel. « Apelle, dit Pline, avait une « habitude à laquelle il ne manquait jamais : c'était, « quelque occupé qu'il fût, de ne pas laisser passer un « seul jour sans s'exercer en traçant quelques dessins[2]. » D'où le proverbe : *Nulla dies sine linea*. De même, Raphaël dut, tous les jours de sa vie, dessiner des enfants; il y trouvait certainement du bonheur; son esprit et son âme se reposaient ainsi, et puisaient à cette source féconde la fraîcheur et l'inspiration.

1. *Le Berger et la Nymphe*. Bartsch, t. XIV, n° 429.
2. Pline, l. XXXV, 22.

LA RONDE D'AMOURS [1].

Deux petits Amours entraînent dans une ronde joyeuse sept autres enfants, beaux comme eux, et comme eux doués du don d'exprimer la grâce. Cette composition est de celles qui échappent à l'analyse; tout le monde la connaît, chacun la porte dans son cœur et la repasse souvent en soi-même comme un cher et bien-aimé souvenir. Que d'esprit dans cette farandole idéale! Que de tendres soins dans ce dessin [2]!

Il faut rappeler ensuite, chez Son Altesse Royale Monseigneur le duc d'Aumale, deux enfants armés de bâtons et montés sur des sangliers. Ils s'avancent l'un contre l'autre, accompagnés d'une fraîche escorte. Ce n'est là qu'un fragment. Mais que d'attrait dans ce carton, et quelle aurait dû être la valeur du tableau qu'il préparait [3]! — Comme ils sont attrayants aussi, dans le musée de l'Université d'Oxford, ces enfants qui s'ébattent au milieu de l'abondance et des fruits!

1. Bartsch, t. XIV, n° 217.

2. Un très-petit tableau, analogue à l'estampe, et peint par un élève de Raphaël, se trouve dans le cabinet du comte Harras, à Vienne. — Une esquisse de la gravure se trouvait dans le cabinet d'Ant. Rutgers, sous le n° 516. Elle a passé dans celui de Ploos van Amstel, à Amsterdam.

3. Ce dessin, qui faisait partie des collections Vallardi à Milan, et Reiset à Paris, se trouve maintenant à la résidence de Twickenham.

— Une plus naïve image se rencontre, au Louvre, dans l'Amour qui se balance, en jouant avec un vase d'où sortent des flammes dévorantes[1]. — A l'Académie des beaux-arts à Venise, ce sont deux Amours et deux enfants qui dansent ensemble[2]. — A Forence, aux *Uffizi,* quel souffle léger dans l'enfant assis sur un dauphin! — Voici maintenant le triomphe du petit Bacchus, avec sa nombreuse et joyeuse escorte. — Ailleurs, c'est le triomphe de l'Amour lui-même. Le jeune dieu est monté sur une bigue traînée par deux chèvres. Un lion le précède, conduit par des enfants dont l'un tient un étendard. D'autres enfants le suivent, parmi lesquels l'un porte un agneau et l'autre un chat[3]. — Que de beaux enfants aussi courent sur les bordures des tapisseries du Vatican! Avec quelle franchise ces trois petits êtres s'amusent avec une autruche! Comme ces deux autres rient avec bonheur du singe qui tient dans ses bras un enfant au maillot[4]! — C'est Raphaël encore qui a restitué la composition décrite dans le sixième tableau de Philostrate et intitulée *les Amours*. « Voicy les Amours « qui cueillent les pommes; et ne vous esmerveillez pas « qu'ils soient tant; car ce sont tous enfants de nym- « phes, qui gouvernent entièrement le genre humain. « Plusieurs ils sont, parce que grand est le nombre des

1. Ce dessin, qui est antérieur à l'arrivée de Raphaël à Rome, a passé par la collection Jabach, à Cologne.

2. Au revers de cette esquisse à la plume, on voit un charmant portrait de jeune fille.

3. Gravé par le maître au Dé. (Bartsch, t. XV, p. 210.)

4. Gravé par le maître au Dé. (Bartsch, t. XV, p. 208.)

« choses, du désir desquelles les hommes sont touchés « icy-bas... Ne vous estes-vous pas encore aperçu « de la fragrante odeur de ce jardin? etc...[1] » Cette composition avait été reproduite dans une des fresques du vestibule de la villa Madame[2]. Il en existe un dessin au Louvre[3]. Ugo da Carpi en a laissé une gravure en clair-obscur, malheureusement insuffisante[4]. — Enfin, parmi les exemples qu'il faudrait multiplier sans doute, on ne saurait oublier le précieux dessin de la collection de l'académie de Dusseldorf, où dix-sept enfants et Amours s'ébattent pêle-mêle, jouant et luttant ensemble[5].

En même temps qu'il rendait un culte constant à l'enfance et à la grâce, Raphaël cherchait dans l'expression de la force un des aspects de l'idéal.

1. *Les images ou tableaux de plate peinture,* des deux Philostrate, sophistes grecs. — Mis en français par Blaise de Vigenere. Paris, MDC.XIIIII, p. 43.
2. Cette fresque avait été peinte par Jean d'Udine.
3. Ce dessin est peut-être de Jules Romain.
4. Bartsch, t. XII, p. 107.
5. Ce dessin a passé par les collections Jabach et Gerard Hoet.

V

HERCULE ET ANTÉE[1].

Après avoir trois fois terrassé le géant, Hercule a compris que, pour vaincre le fils de la Terre[2], il fallait d'abord le ravir à sa mère. Dès lors, il le soulève en l'air et l'étouffe dans ses bras. Raphaël, en s'inspirant de cette fable et en s'aidant de la nature, a fait un fort beau dessin. Il a montré le héros triomphant et jouissant de son triomphe. Cependant nulle violence dans cette figure, nulle colère dans les traits. Les cheveux se dressent légèrement sur le front, la barbe épaisse frissonne autour de la bouche à peine contractée. Les yeux expriment la joie de combattre et le bonheur de vaincre. Les deux bras soulèvent le coupable par le milieu du corps, l'étreignent et le broient sans pitié. On dirait l'instrument impassible autant qu'invincible de la justice des dieux. — Quant à Antée, rien ne rappelle en lui le géant libyen[3] qui

1. Dessin du cabinet royal de Londres.
2. Antée était fils de Neptune et de Gé (la Terre).
3. La Fable lui donne soixante-quatre coudées de hauteur.

bâtissait un temple avec les crânes de ses victimes [1]. Non-seulement Raphaël l'a réduit aux proportions ordinaires de l'homme, mais il n'a pu le faire ni terrible ni laid. Ce n'est plus le monstre que dessinait Mantegna [2]. On lit bien sur son visage les angoisses de l'agonie, mais la pureté des lignes triomphe des contorsions de la douleur. La bouche ouverte fait retentir l'air de cris lamentables, les yeux se renversent, le front se sillonne de plis sinistres, et cependant cette tête reste pathétique et belle. Les muscles du misérable se tordent sous l'étreinte implacable, et pourtant ce corps conserve ses proportions élégantes. Comme dans toutes les exécutions, même les plus justes, la pitié se porte tout entière du côté de celui qui va périr. Le crime est oublié, on ne voit plus que l'horreur du châtiment [3].

HERCULE ET LES CENTAURES.

Un dessin du Musée des Offices représente l'épisode célèbre du combat d'Hercule contre les Centaures. La

1. Il avait bâti, avec les crânes de ses victimes, un édifice consacré à Neptune (Jacobi).
2. Voir dans l'œuvre gravé d'Antonio da Brescia et dans l'œuvre de Marc-Antoine. (Bartsch, t. XIV, n° 287.)
3. Ce dessin a fourni le motif de la gravure de Marc-Antoine. (Bartsch, t. XIV, n° 346.)

lutte est engagée entre le héros et trois de ses redoutables adversaires. L'énergie, l'élégance et la vivacité de cette rapide esquisse sont dignes du Sanzio.

UN HOMME TERRASSANT UN LION.

Ce n'est pas Hercule aux prises avec le lion de Némée, car le héros grec étouffa son adversaire[1]; ce n'est pas non plus Samson, car le douzième juge d'Israël était très-jeune encore quand il terrassa le lion. Ce sera, si l'on veut, un gladiateur dans la force de l'âge. C'est avant tout un dessin conçu tout à fait dans le goût de l'antique. L'athlète est vu de profil et nu. Il a plié sous son genou les reins vigoureux de la bête féroce, et de ses deux mains il brise la mâchoire redoutable. Le mouvement est d'une impétuosité terrible. Les traits sont animés; tous les muscles sont tendus, il n'en est pas un qui ne prenne part au combat, et les bras sont d'une force à laquelle rien ne peut résister. Pour bien saisir la variété du génie de Raphaël, il faut placer un dessin comme celui-ci à côté des nombreuses études de vierges et d'enfants. On re-

1. Une gravure, trop insuffisante pour qu'on puisse juger du dessin original, attribue à Raphaël une composition où l'on voit Hercule étouffant le lion de Némée. Hercule est vu de face; le lion, vu de dos, saisit avec ses griffes la cuisse du héros. (Bartsch, t. XII, p. 118.)

trouve toujours le même entraînement vers le beau; toujours domine, même dans l'expression de la force, le sentiment de la grâce[1].

HERCULE GAULOIS[2].

Hercule est assis au centre de la composition. Il est appuyé sur sa massue, et sa tête est coiffée de la tête du lion de Némée. De chaque côté sont ses auditeurs : on en compte quatre à sa droite et cinq à gauche. Tous sont suspendus à sa parole, ou plutôt enchaînés à sa voix; car des fils d'or sortent de sa bouche et vont s'attacher aux oreilles des neuf personnages qui forment l'assemblée. C'est une ingénieuse et belle allégorie, et nous ne devons pas oublier qu'il en faut faire honneur à nos ancêtres. En confondant dans un même type la Parole et la Force, les anciens Gaulois rendaient un suprême hommage à l'intelligence et à la persuasion, supérieures pour eux à toute autre puissance. C'est cette noble pensée qui est rendue ici avec autant de clarté que d'harmonie. Seulement, au lieu de représenter Hercule *Ogmios*[3]

1. Ce dessin, fait à la plume, a passé par les collections Borghèse et Lawrence. Il appartient maintenant à l'Université d'Oxford.

2. Au-dessus de sa tête est écrit : *Eloquentia*.

3. *Ogmios* était l'Hercule gaulois. Il était à la fois le dieu de l'éloquence, de la poésie et des arts libéraux. Ses captifs le suivaient,

sous les traits d'un vieillard, l'artiste a conservé au héros les formes pleines de vigueur consacrées par l'art grec. Quant aux captifs subjugués par le héros, ce ne sont plus des méchants stupides ou de vils esclaves, ce sont des hommes libres, heureux, doués d'indépendance et de raison, courbés volontairement sous le charme de l'*Éloquence*, serviteurs d'un pouvoir qui se discute et qui s'accepte seulement parce qu'il se comprend [1].

Après avoir rendu cet hommage à l'esprit, Raphaël revient encore à l'expression de la force physique, non sans doute par prédilection, mais comme pour protester contre les accusations que lui jetaient déjà les apologistes de Michel-Ange, et pour montrer que si la nature l'avait élu pour la grâce, il était également capable d'énergie. Marc-Antoine s'est encore chargé de fixer par la gravure ces brillantes improvisations.

L'HOMME PORTANT LA BASE D'UNE COLONNE [2].

Un homme nu porte sur ses épaules la base d'une colonne. De ses deux bras, arc-boutés au-dessus de sa

joyeusement attachés par l'oreille à des chaînes d'or et d'ambre qui sortaient de sa bouche.

1. Ce dessin, lavé à la sépia et rehaussé de blanc, a passé par les collections Timoteo Viti, Antaldi, Crozat, Lagoy, Dimsdale et Lawrence. Il appartient maintenant à l'Université d'Oxford.

2. Nous conservons à ce dessin la vague détermination que lui donne la gravure. (Bartsch, t. XIV, n° 476.)

tête, il maintient son fardeau. Sa tête, courbée en avant, est pour ainsi dire rentrée dans sa poitrine. Ses traits sont calmes et sans altération : ils expriment le travail, mais non pas la souffrance, et dans cet antagonisme entre la matière vivante et la matière inerte, on ne craint rien pour l'homme. La force domine dans toutes les parties de cette figure, et fait oublier l'effort. Tous les muscles sont tendus, mais ils sont capables d'un semblable travail. Le bloc de marbre repose sur l'homme sans l'accabler. On comprend de quel poids les pieds pèsent sur le sol, mais on voit en même temps que le sol céderait avant que les jarrets fléchissent. C'est une belle image de la puissance physique de l'homme et de son empire sur le monde matériel.

Du dessin qui précède à la conception des Caryatides il n'y avait qu'un pas. Mais avant de donner, dans cet ordre d'idées, sa propre formule, Raphaël a voulu méditer d'abord sur les modèles antiques. La façade de la villa Mattei offrait à cet égard un curieux sujet d'étude.

VI

LA FAÇADE AUX CARYATIDES [1].

Dans ce monument, on trouve deux ordres superposés de caryatides, c'est-à-dire de statues faisant l'office de colonnes. L'ordre dorique, le plus solide et le plus majestueux des ordres, prévaut à la base, et est rappelé par les chapiteaux qui coiffent les quatre colosses sur lesquels repose l'entablement du premier étage. Ces figures, plus de trois fois grandes comme nature, représentent des chefs ou des rois barbares, vaincus et condamnés désormais à porter les palais de leurs vainqueurs. Par un raffinement de cruelle ironie, on leur a conservé non-seulement le costume qui marque leur origine, mais la richesse qui témoigne de l'importance de leur rang [2]. Cependant ils conservent

1. Bartsch, t. XIV, nº 538. — On ne saurait affirmer que Marc-Antoine ait fait sa gravure d'après un dessin de Raphaël. Cependant on range ordinairement cette estampe parmi celles dont l'idée appartient au Sanzio, et nous ne voyons pas d'invraisemblance à nous conformer à cette tradition.

2. Ils sont drapés dans de riches manteaux. — Leurs pieds sont chaussés; leurs jambes sont enveloppées dans de larges pantalons.

dans l'esclavage, le calme et la dignité; ils sont impassibles et leur courage est supérieur à leur infortune. Au-dessus d'eux, leurs femmes ou leurs filles partagent les mêmes travaux et les mêmes outrages. Leur force est moins grande et leur charge sera moins lourde. Destinées à supporter la partie supérieure de l'édifice, elles seront là comme les colonnes ioniennes, qui gardent dans leur élégance la trace de leur origine. Elles sont donc coiffées de volutes. De longues nattes tressées s'échappent de cette étrange couronne et descendent de chaque côté jusque sur les épaules. La face est pleine, les traits sont larges et imposants. Elles sont uniformément vêtues de longues tuniques à manches, dégageant le cou sans découvrir la poitrine, attachées à la taille par une large ceinture, et tombant avec rigidité jusque sur les pieds nus. Les plis de ce vêtement sont droits, fermes, semblables à des cannelures. Les bras pendent naturellement le long du corps et relèvent de chaque côté la draperie du manteau. C'est ainsi que les Grecs n'avaient pas permis aux riches Caryates de quitter leurs *stoles* nationales[1].

1. Les habitants de Carya, ville du Péloponèse, s'étaient alliés aux Perses, dans une guerre que ceux-ci avaient faite aux autres peuples de la Grèce. Une victoire aussi glorieuse que complète mit les Perses en fuite, termina la guerre, mais ne satisfit pas les justes ressentiments des Grecs : ils tournèrent leurs armes contre les Caryates, prirent leur ville, la ruinèrent et passèrent les hommes au fil de l'épée. La vengeance des vainqueurs réservait aux femmes de Carya un traitement plus cruel encore. Destinées à la pompe du triomphe, elles en suivirent la marche selon l'usage; mais par un raffinement nouveau d'opprobre et d'humiliation, on les força d'en prolonger le

Au milieu de cet appareil, on voit un buste colossal qu'on désigne, je ne sais pourquoi, sous le nom d'Aspasie, et qui fait aussi l'office de cariatide, c'est-à-dire de support[1]. L'aspect général de ce dessin a un grand caractère. Les figures sont solennelles, et cependant d'une extrême simplicité. Malheureusement elles reflètent une époque où la sculpture ne savait pas allier la grâce à la solidité[2].

Raphaël comprit tout de suite ce qui manquait au modèle qu'il avait consulté. Il vit ce qu'il en fallait prendre, ce qu'il fallait en laisser, et il conçut d'après un système différent les cariatides qu'il plaça dans les soubassements de la salle d'Héliodore au Vatican. Il ne fit de ces figures ni des condamnés, ni des escla-

spectacle. A cet effet, on ne permit point aux femmes de distinction de quitter leurs *stoles* accoutumées : réduites à traîner dans une honteuse captivité les vêtements de leur ancienne opulence, elles devinrent l'aliment journalier d'une curiosité insultante ou d'une humiliante pitié. L'effet de ces outrages et leur durée devaient encore s'étendre et s'accroître au delà du terme de la vie. La sculpture se chargea d'en éterniser la mémoire par la représentation durable de leurs traits et de leurs personnes. Pour comble d'insulte, leurs simulacres, condamnés à gémir sous le poids des entablements et des combles des édifices, devinrent un monument commémoratif de la trahison des Caryates et du châtiment qu'ils subirent. (Vitruve, liv. I, ch. I.)

1. Dans l'estampe de Raimondi, deux petits personnages se tiennent au bas de l'édifice et permettent de mesurer la hauteur des Caryatides. En calculant d'après cette mesure, la prétendue tête d'Aspasie serait neuf fois grande comme nature.

2. Elles font songer par leurs dimensions énormes aux Télamons gigantesques du temple de Jupiter Olympien, construit à Agrigente au ve siècle avant Jésus-Christ. Ces caryatides, parmi lesquelles il y avait des femmes, étaient l'emblème des Carthaginois vaincus.

ves; il en forma des emblèmes d'abondance et de fécondité. Au moyen de cette ingénieuse fiction, il put donner à son dessin plus de légèreté, plus d'élégance, plus de variété, tout en ne s'éloignant pas de la haute raison dont l'antiquité avait fixé la mesure, et dont l'art de la Renaissance s'est lui-même trop souvent écarté [1].

DESSIN D'UNE DES CARYATIDES DE LA CHAMBRE D'HÉLIODORE.

Un seul exemple suffit pour montrer, dans cette donnée, l'élévation, la délicatesse et la sobriété du goût de Raphaël. Je veux parler du dessin à la sanguine que nous possédons au musée du Louvre [2]. Ce n'est qu'un souffle, mais c'est un souffle divin. Il confirme la tradition antique dans sa simplicité, dans sa grandeur, et témoigne en même temps d'une préoccupation constante à se conformer aux indications de la nature. Ce dessin n'a rien d'imaginaire, et cependant il appartient à l'idéal. Il est fait d'après le modèle vivant : c'est une femme, et sans doute la femme aimée du peintre, qui a posé,... je me trompe, qui s'est placée tout naturellement devant lui. Trans-

1. Michel-Ange lui-même a fréquemment cédé, sous ce rapport, à la fougue d'une fantaisie blâmable.

2. M. Butavant a fait un fac-simile de ce dessin.

formée par le style, elle continue de vivre dans la dignité du symbole. Rien n'est moins apprêté, moins cherché, moins académique, et rien n'est plus grand. Le bras gauche se lève et la tête se tourne sur l'épaule avec une remarquable aisance. Les yeux sont bien ouverts, nous regardant encore avec la même confiance qu'ils devaient avoir, il y a trois siècles et demi, quand ils plongeaient dans les yeux du maître, pour y chercher la trace de ses nobles pensées. Il n'est besoin que d'un peu de mémoire et d'attention pour retrouver dans les traits de ce visage l'image de la Fornarina. Le nez, il est vrai, se trouve ici plus droit et l'ovale de la tête un peu plus allongé, mais on reconnaît ces yeux admirables et cette bouche aux lèvres un peu épaisses, aux plis fermes et accentués. C'est aussi le même corps élégant et robuste qui se cambre sans effort et qui se relève avec fierté. Cette draperie, tout élémentaire et simplement attachée sur l'épaule, témoigne d'un art qui, pour être spontané et presque instinctif, n'en est pas moins élevé; il faudra bien peu pour faire de cet arrangement quelque chose de définitif et de parfait. La caryatide, cette colonne humaine, est là toute prête à recevoir son fardeau, et elle le portera sans fatigue, sans douleur, avec calme et avec sérénité. Ce sera dans ce cas, il est vrai, une charge légère, la plinthe d'un soubassement, et voilà pourquoi le bras peut impunément s'écarter du corps et se lever au-dessus de la tête, presque dans l'attitude des *canéphores* athéniennes.

En interprétant la nature selon les tendances de son

propre génie, Raphaël s'est encore instinctivement rapproché des grands modèles grecs qu'il ne connaissait pas. Les caryatides du temple de Neptune Érechthée ont la solidité des caryatides de la villa Mattei, et elles ont en outre le charme et la grâce. Ce ne sont plus des captives, mais des vierges, portant sur leurs têtes les corbeilles mystérieuses consacrées à Minerve[1]. Le fardeau, au lieu de ceindre et d'écraser le front, est posé légèrement sur le sommet de la tête, sans que les belles ondes de la chevelure en soient altérées[2]. Quelle que soit la lourdeur du poids, la face n'a pas besoin de s'élargir pour le porter; elle conserve la forme de son ovale, et les traits ne perdent rien de leur pureté. La tunique[3], au lieu d'être rigidement attachée au-dessous du sein, flotte avec élégance sur la taille, dessinant, par mille plis souples et fins, les contours du corps et des membres inférieurs. La beauté de ces vierges, plus de vingt fois séculaires, a triomphé de tous les mauvais traitements. La séve qu'elles avaient en elles a été intaris-

1. Lessing pense que la tradition de Vitruve est un conte, et que les caryatides furent à l'origine l'image des vierges lacédémoniennes, célébrant à Carya, en Laconie, les fêtes de Diane. Cependant les figures des prisonniers perses supportaient à Sparte le toit d'un portique. (Voir Pausanias, liv. III, c. II; Vitruve, liv. I, c. I.) Il est donc certain que les Grecs ont employé quelquefois des figures de captifs comme supports de leurs monuments.

2. La plus grande partie des cheveux est rejetée en deux masses par derrière le cou. Le reste de la chevelure, divisé en plusieurs nattes, retombe sur le devant des épaules.

3. Un péplum est jeté par-dessus cette tunique qui est très-longue.

sable, et leur jeunesse est demeurée éternelle. Le temps aurait passé sans les toucher ; il a fallu, pour les profaner, la main barbare des hommes[1]. Voilà les modèles vers lesquels le Sanzio se sentait invinciblement entraîné, et les dessins qu'il nous a laissés témoignent presque uniformément de cette inclination sublime. C'est ainsi que les palmiers, confiant au vent leurs caresses fécondes, se cherchent et se retrouvent malgré l'espace qui les sépare [2].

1. Une de ces cariatides se trouve au musée Britannique. — L'École des Beaux-Arts à Paris possède un beau moulage de l'Érechthéion. — On consultera également avec utilité les photographies de M. de Rumine.

2. Le dessin d'une autre caryatide de Raphaël se trouve dans la collection de l'Université d'Oxford ; mais son authenticité est contestable. — On voit au musée Teyler, à Haarlem, un très-beau dessin à la sanguine, représentant un des Hermès mâles de la salle de l'*Incendie du Bourg* (Passavant). Sans doute il faudrait rapporter au même ordre d'études tous les dessins qui servirent de prélude aux peintures des soubassements de cette salle de *l'Incendie du Bourg*. Ce sont des figures d'empereurs, assises, telles que Marc-Antoine en a gravé quelques-unes. Celui-ci tient d'une main le sceptre, et de l'autre le globe du monde ; il se repose dans la majesté de sa puissance. (Bartsch, t. XIV, n° 441.) Celui-là étend le bras dans l'attitude du commandement. (Bartsch, t. XIV, n° 442.) — Voir aussi, à l'Université d'Oxford, le dessin d'empereur catalogué sous le n° 137. Ce sont là de belles images de cette autorité souveraine, dont les Romains éblouirent le monde et dont Charlemagne rêva la restauration. — On trouve encore, dans la collection du duc de Devonshire, à Chatsworth, un dessin à la plume, d'après une statue antique d'empereur romain.

LA CASSOLETTE.

Il importe de parler ici du dessin si connu, dans l'œuvre de Marc-Antoine, sous le nom de *la Cassolette.* Ce sont presque, en effet, des caryatides, ces jeunes filles qui se tiennent par la main, et qui réunissent, je ne dirai pas leurs efforts, mais leur beauté, leur grâce, pour maintenir sur leur tête une cassolette ornée de salamandres et de fleurs de lis[1]. Ce sujet, il est vrai, n'est plus autant que les précédents dans la donnée de l'antique; il appartient plus exclusivement à la Renaissance. Les têtes n'ont plus le caractère grandiose des anciennes caryatides. Le dessin, fait d'après nature, que nous venons d'admirer au Louvre, avait quelque chose de plus grandiose et de plus imposant. Il est vrai que la pensée de Raphaël ne nous parvient plus ici que par l'intermédiaire d'un interprète; et quelque grand que soit cet interprète, il faut toujours s'en méfier un peu. Toutefois la composition, telle qu'elle se présente dans la gravure, est délicieuse encore et très-séduisante. Les têtes sont plutôt charmantes qu'elles ne sont belles. Les cheveux s'enroulent avec fantaisie pour couronner le front, et la draperie jetée

1. On ne voit que deux de ces jeunes filles, mais elles en cachent une troisième qui est nécessaire à l'équilibre du groupe.

sur ces magnifiques chevelures, pour les protéger du contact direct de la cassolette, rappelle le voile des fiancées et nullement le vêtement des esclaves. La tunique, qui découvre une partie de la poitrine et laisse les bras entièrement nus, dessine les formes avec complaisance. Les ornements de la cassolette, le pied triangulaire sur lequel posent les figures, tous ces détails sont d'une grande élégance. On sait que ce dessin, exécuté pour le roi François Ier, a servi de type à un groupe célèbre de la Renaissance française. Mais si nous ne trouvons plus déjà, dans la gravure de Raimondi, la sévérité des lignes antiques, à quelle distance extrême nous emportent les statues de Germain Pilon! On ne saurait nier cependant le charme et la popularité de cette œuvre. Mais pourquoi cette subite altération? Pourquoi tant de manière, de coquetterie puérile et d'affectation dans les têtes? Pourquoi ces longs pieds? Pourquoi surtout, aux draperies si simples et si harmonieuses dans leur simplicité, avoir substitué ces linges chiffonnés et lourds, sans logique, sans ordre, et par conséquent sans beauté? C'est que l'antiquité si puissante sur l'esprit de Raphaël, alors même qu'il voulait s'en affranchir, ne fut jamais bien comprise par le sculpteur français[1].

1. L'Université d'Oxford possède un dessin à la plume qu'il faut mentionner à côté de *la Cassolette*. C'est un groupe composé d'un satyre vu de dos, placé entre deux femmes qui élèvent en l'air des vases de forme antique.

VII

ARABESQUES.

Un dessin comme celui de *la Cassolette,* pure inspiration de la fantaisie, incline vers l'arabesque, où le caprice peut se produire avec indépendance. On sait quels modèles de délicatesse et de goût la Renaissance engagée déjà dans cette voie avait fournis à Raphaël. Toutes les écoles italiennes avaient eu leurs arabesques. Mantegna surtout avait laissé des types où la perfection semblait près d'être atteinte [1]. Mais l'artiste mantouan, comme la plupart des artistes de la fin du XVe siècle, s'était contenté d'agencer avec un art infini les produits d'une végétation idéale : montrant l'acanthe et la vigne qui s'élèvent comme de légers parfums, au milieu des volutes et des spirales élégantes, il n'était pas sorti du domaine exclusif de l'ornementation. On sait avec quelle liberté des tentatives plus hardies avaient été osées ensuite. Les artistes que couvre le nom presque légendaire d'*Antonio da*

1. Voir les bordures des *Triomphes.* (Bartsch, t. XIII, n° 14.)

Brescia avaient introduit dans l'*arabesque* les éléments de l'humanité ; ils avaient surtout apporté dans leurs travaux une abondance et une facilité qu'il était difficile d'imaginer plus grandes. Comment rêver des décorations plus riches, plus variées, sorties plus spontanément d'esprits plus inventifs? Il faut étudier les dessins et les gravures de ces maîtres trop peu connus, pour comprendre tout ce qu'ils portaient en eux de verve et de fécondité. C'est une source presque intarissable, où l'on peut puiser à l'infini. Malheureusement l'ordre et la logique manquent à la plupart de leurs inventions. Tant que ces artistes s'en tiennent à l'ornementation proprement dite, ils sont irréprochables, et je ne connais rien de plus délicieux que certains nielles de Peregrini de Modène et de Peregrino da Cesena. Mais à côté de ces détails irréprochables, il y a des particularités choquantes. Le goût est incontestable, mais la pureté fait défaut quelquefois [1]. Il y avait donc encore des progrès à faire, même après les nielles de Peregrini, même après Mantegna, même après Nicoletto de Modène [2], Antonio da Brescia et tant d'autres. Il fallait ne pas suivre aveuglément ces exemples et savoir choisir, au milieu de choses douteuses, ce qui est éternellement beau. Il fallait prendre conseil de

1. Voir surtout la pl. 309, Bartsch, t. XIII.

2. Nicoletto, dont on connaît de superbes dessins d'arabesques, trouvait presque toujours moyen de glisser un oiseau dans une cage au milieu de ses compositions fantastiques; d'où le nom de *Maître à l'oiseau* qu'on lui donne communément. Les gravures de ce maître sont moins libres, moins heureuses que ses dessins.

l'antiquité. Il fallait surtout, sans répudier les droits de l'imagination, substituer l'ordre, la mesure, et jusqu'à un un certain point la logique à ces dévergondages sans frein. C'est ce que fit l'Urbinate. Il chercha dans les thermes de Titus des germes qu'il féconda lui-même, et d'où sortirent de vigoureux rameaux. Il tint grand compte des critiques de Vitruve, et il y a tout lieu de croire que l'architecte historien se serait trouvé désarmé en présence des conceptions du Sanzio. Nous avons montré ailleurs avec quel génie Raphaël décora les piliers des Loges vaticanes[1]. Nous n'aurions pas à y revenir si, en parcourant cette longue série de dessins inspirés par l'antiquité, nous n'avions trouvé souvent les prémices de tant de travaux considérables[2]. Dans ces études préliminaires, toujours réfléchies quelle que soit leur rapidité, chacun peut étudier à son aise cette inépuisable fantaisie, incessamment réglée par une haute raison. C'est là surtout qu'on découvre les éléments de l'antiquité fondus au milieu d'éléments nouveaux; c'est là qu'on voit la nature et la mythologie commentées avec une incontestable originalité, et élevées à un niveau où personne n'avait encore atteint, où nul n'a touché depuis lors.

1. *Essai sur les Loges de Raphaël au Vatican.*

2. Un de ces dessins se trouve au musée du Louvre. On en voit deux autres à l'Université d'Oxford. On en rencontre également dans le précieux cahier appartenant au duc de Leicester, etc.

VIII

ALLÉGORIES.

L'allégorie, qui se mêle sans cesse à l'arabesque, s'en détache facilement aussi. Elle prend alors une vie spéciale et une plus grande importance. Les figures allégoriques du Sanzio sont en grand nombre, et Marc-Antoine s'est appliqué souvent à les reproduire. Beaucoup de ces dessins, appartenant d'une manière spéciale au christianisme, échappent à cette étude. Parmi ceux qu'on peut faire entrer dans le domaine de la fable et de l'antiquité, nous ne multiplierons pas les exemples, de peur d'abord de trop allonger ce travail, et pour éviter ensuite l'abus qu'on a fait souvent du nom de Raphaël, en l'appliquant aux compositions de ses élèves.

LA PAIX [1].

Raphaël a représenté *la Paix* sous les traits d'une jeune femme qui porte la main gauche à son cœur, et

1. Bartsch, t. XIV, n° 393.

qui, de la main droite, reçoit d'un petit génie la branche d'olivier, emblème de réconciliation. La brise, qui fait flotter les cheveux de cette élégante figure, a détaché aussi la draperie qui couvrait sa poitrine : le torse apparaît presque nu, les membres inférieurs restant seuls enveloppés du vêtement qui les pare sans les cacher. L'enfant qui complète cette belle image est joyeux et plein de vie, beau comme l'Amour et léger comme l'Espérance. Ce dessin présente un des types allégoriques les plus parfaits créés par l'art de la Renaissance.

La Force, la Justice, la Prudence, la Modération, etc., ont également inspiré au Sanzio des compositions remarquables. Nous croyons inutile d'insister sur ces figures isolées qu'a popularisées la gravure. Mais il importe de montrer comment Raphaël s'est servi du système de l'allégorie antique, pour commenter les sujets de l'histoire contemporaine.

LA VILLE DE FLORENCE ET JEAN DE MÉDICIS.

Raphaël, ayant à rappeler l'entrée du cardinal Jean de Médicis à Florence, en 1512, a entouré les personnages historiques, le légat et sa suite, d'allégories par lesquelles il a montré la ville et la nature elle-même s'associant à l'empressement de la foule. Florence, la cité des fleurs, apparaît sous les traits d'une femme

jeune et belle, svelte et élancée, drapée à l'antique, qui accourt, les bras ouverts, pour recevoir son libérateur. Une figure de l'Abondance est couchée aux pieds de cette allégorie de la ville; et du côté opposé, l'Arno est là aussi, sous la forme d'un vieillard à longue barbe, pour souhaiter la bienvenue à l'envoyé de Jules II. La médaille d'Antigone, roi de Macédoine et d'Asie, semble avoir servi de modèle à cette figure de fleuve.

Ce dessin[1] a été tissé en fil d'or, au bas de la *Mort d'Ananias*. Dans les bordures des autres tapisseries du Vatican, on voit encore divers sujets commémoratifs de la vie de Léon X, jusqu'à son avénement au trône pontifical, et dans tous ces tableaux on retrouve le même système d'allégories. — Au-dessous de *la Pêche miraculeuse*, la Ville éternelle s'avance vers Jean de Médicis et lui tend la main, lorsqu'il arrive à Rome pour assister au conclave, après la mort de Jules II. — Au bas de la *Guérison du Paralytique*, dans le tableau qui rappelle l'évasion de Jean de Médicis, fait prisonnier à la bataille de Ravenne, une naïade poursuivie par des satyres est là comme allusion au danger que courut le cardinal, lorsqu'un certain Usimbardo le renferma dans un colombier pour le livrer à l'ennemi.

1. Il se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne, après avoir passé successivement par les cabinets de Crozat, de Mariette, de Julien de Parme et du prince de Ligne. — Un second dessin du même sujet se voit au musée du Louvre. Il en existe encore un troisième qui, après avoir fait partie de la collection Denon, est entré dans celle de sir Thomas Lawrence.

Jamais l'idée du bas-relief antique et des allégories qui lui étaient familières n'a été mieux comprise[1].

LA CARCASSE.

Cette composition, connue en Italie sous le nom de *la Stregozza*, est des plus extraordinaires et des plus inexplicables. Une sorcière assise, comme dans un char triomphal, sur le squelette colossal d'un monstre, est entraînée par deux hommes vigoureux à travers un marais. Un de ces hommes emporte sous son bras un enfant mort, et à côté l'on aperçoit encore des enfants que la mort poursuit aussi. Deux autres hommes, armés d'os gigantesques, suivent en courant la terrible vieille, tandis qu'à côté un damné galope sur la carcasse d'un bélier fantastique. Un jeune garçon, monté sur un bouc, précède le cortége. Les roseaux s'inclinent devant l'horreur de cette apparition, et une bande de canards sauvages effrayés s'envole en remplissant l'air de cris lamentables. De quelque côté qu'on jette le regard, on ne voit que des appareils de mort, des images étranges et lugubres. La sorcière est vue de profil : son regard est impitoyable, sa bouche ouverte

1. Ces tableaux ont été décrits par Paolo Giovio et gravés par Pietro Santi Bartoli.

exhale la malédiction, sa longue chevelure traîne et flotte derrière elle comme des flammes dévorantes. Elle a entassé devant elle des enfants que la mort menace ou qu'elle a frappés déjà. Vainement ils l'implorent, vainement ils élèvent vers elle leurs petits bras suppliants. Elle pose inexorablement sa main droite sur ces têtes fragiles, tandis que de son bras gauche elle enlace un vase d'où s'échappent des vapeurs remplissant l'air de miasmes impurs... Que signifie cet horrible symbole? C'est ce qu'on n'a jamais déterminé d'une manière précise. Ne serait-ce pas cependant l'écho de quelque ancienne légende empruntée aux maremmes toscanes désolées par les fièvres? Ne pourrait-on pas voir dans cette sorcière une personnification du fléau destructeur? Et de même que l'antiquité avait fait une divinité de la Fièvre[1], l'art de la Renaissance n'aurait-il pas tenté d'élever aussi un monument à la *Malaria?* Quoi qu'il en soit, cette composition est fort belle; et, bien qu'elle ait donné lieu à de nombreuses contradictions, il semble difficile d'en méconnaître l'authenticité. Tous les personnages sont nus, et c'est précisément par l'examen attentif des figures nues qu'on reconnaît Raphaël. On retrouve encore, en effet, sous le spectacle de la terreur, la forme de la grâce. Le Sanzio aurait fait sans doute ce dessin sous l'empire des idées florentines, et

1. La Fièvre (*Febris*) avait trois temples à Rome : l'un à l'extrémité de la Via Longa, l'autre au forum de Marius, et le troisième sur le mont Palatin.

après avoir étudié les fameux cartons de la *Guerre de Pise*. Cet homme qui se cramponne au squelette du bélier est tellement dans la donnée de Michel-Ange, qu'il semble emprunté à certaines images du jugement dernier. D'autres parties, au contraire, font songer à Léonard. Mais à côté de ces réminiscences, à côté du goût toscan qui a dicté ce sujet, apparaît une véritable originalité d'interprétation, et derrière la tradition des grands Florentins on a des raisons sérieuses pour reconnaître le style de l'Urbinate [1].

L'HOMME AUX DEUX TROMPETTES [2].

Marc-Antoine a gravé sous ce titre un dessin plus inexplicable encore que le précédent, moins étrange toutefois, et dans lequel au moins Raphaël se retrouve sans hésitation avec toutes ses nobles aspirations vers le beau. Au lieu de la grande fantasmagorie, au lieu des monstres qui nous étonnaient tout à l'heure, nous voici en présence de la plus charmante miniature et des plus délicieuses petites figures qui se puissent rêver. Au milieu

1. Ce dessin a été admirablement gravé par Augustin Vénitien. — En 1641, Ribera faisait de cette estampe un petit tableau, qui a passé du palais royal de Madrid dans la collection du duc de Wellington, à Londres.

2. Bartsch, t. XIV, n° 356. — Cette petite estampe est une des plus belles de l'œuvre de Raimondi.

du tableau, un homme nu est courbé sous le poids d'une lourde pierre qu'il porte sur son dos. Derrière cet homme, un autre se présente de face, faisant retentir l'air du son d'une double trompette qu'il tient de ses deux mains. A gauche, une jeune femme, douée de la grâce toute personnelle au Sanzio, est debout vis-à-vis d'un jeune homme assis sur un rocher; ils se réunissent tous deux pour soutenir en l'air une grosse sphère. A droite, un dernier jeune homme tient d'une main un long bâton, à l'extrémité duquel pend un cartel, et pose son autre main sur l'épaule d'un vieillard à longue barbe qui regarde le spectateur et semble vouloir lui donner le mot de cette énigme. Malheureusement, le dessin, quelle que soit son éloquence, reste muet, et le sphinx demeure impénétrable. Ce mystère est d'autant plus irritant, qu'il s'entoure de formes plus séduisantes. Il est impossible d'associer une science plus complète à une plus grande élégance. Sauf la figure du vieillard, toutes les autres sont nues, et l'on ne saurait rêver des proportions plus justes, sous le double rapport de la mesure et de la beauté. On a quelquefois attribué cette composition à Baccio Bandinelli, mais à tort, selon nous. Jamais Bandinelli n'a été aussi simple; jamais il n'a su de cette manière couvrir la nudité du voile divin de la grâce. Ce dessin fut exécuté par Raphaël probablement pour servir de frontispice à quelque livre de cette époque, où l'érudition prenait souvent une forme hiéroglyphique qu'il nous est difficile de pénétrer aujourd'hui. Heureux

livre, quel qu'il soit, qui pouvait se produire sous de tels auspices[1] !

Le Sanzio n'a pas non plus oublié, dans le cycle mythologique qu'il avait à parcourir, les antiques symboles de la cosmogonie et de la divination. Les dessins dont nous allons parler n'étaient d'ailleurs que des préludes à de plus vastes conceptions[2].

1. Ce n'est pas, du reste, le seul exemple qui permette d'affirmer que, parmi les estampes de Raimondi, il en est qui servirent de frontispices ou de commentaires à un livre. Telle est la gravure célèbre, connue sous le nom d'*Amadée*, faite sans doute d'après un dessin de Francia (Bartsch, t. XIV, nº 355). Un docteur, nommé Amadée (*Amadeus*), s'entretient avec une vieille femme, qui représente l'Austérité (*Austeritas*), et lui montre l'Amitié (*Amicitia*), sous la forme d'une jeune femme, et l'Amour (*Amor*), figuré par un jeune homme portant des ailes. Or, le savant conservateur du cabinet des estampes a retrouvé au département des imprimés, recueil in-4º Z ancien, nº 531, la même pièce servant de frontispice à un livre intitulé : *Dialogus quē cōposuit R. P. Dūs Amadeus Berrutus Epūs Aug. Gubernator Romæ*, etc. Rom., per Gabrielem Bononiensem, 1517. Entre la gravure du livre et la gravure détachée dans l'œuvre de Marc-Antoine, il n'y a de différence que dans l'orthographe du mot *Amititia*, rectifiée ainsi : *Amicitia*. (Cette note intéressante se trouve actuellement, transcrite par M. le vicomte H. Delaborde, au bas de la gravure, dans l'œuvre de réserve du cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale. Eb. 5.) — Les trois docteurs assis, et dissertant ensemble au milieu de la campagne (Bartsch, t. XIV, nº 404), ont dû également servir de titre ou d'illustration à un livre de cette époque.

2. Voir, au tome premier de cette étude, la fresque des Sibylles à l'église *Santa Maria della Pace* et la mosaïque du Zodiaque, dans la chapelle d'Agostino Chigi, à *Santa Maria del Popolo*.

IX

LE ZODIAQUE ET LES SIBYLLES [1].

Deux Sibylles sont debout. L'une pose son pied sur un bloc de marbre, de manière à faire de son genou un support, pour appuyer le livre ouvert sur lequel elle écrit ses prophéties. L'autre tient également un livre, mais ce livre est fermé. Elle s'avance de face vers le spectateur, lorsque, par un mouvement soudain, elle retourne la tête à gauche et la lève vers le ciel, où apparaît le Zodiaque. Les deux têtes se présentent donc l'une et l'autre de profil, mais en sens inverse, de manière à éviter toute monotonie, de manière aussi que les lignes s'équilibrent et se commandent, comme dans toute composition sagement ordonnée. Ainsi, voilà deux simples figures de femmes presque du même âge, vêtues de la même manière, exprimant la même idée, et qui forment un tableau devant lequel l'esprit reste complétement satisfait. Ces deux Sibylles s'expliquent mutuellement, et l'une est nécessaire à l'autre. La première transcrit la vérité qui vient de

1. Gravé par Marc-Antoine. (Bartsch, t. XIV, nº 397.)

lui être révélée. La seconde montre que cette vérité est descendue du ciel. Au regard abaissé, à la physionomie calme, attentive et recueillie de sa compagne, elle oppose un œil tout grand ouvert et plein de lumière, des traits enflammés, un geste et une attitude qui témoignent de son enthousiasme et de son élan vers l'infini. Ces Sibylles, admirablement drapées dans leurs tuniques transparentes, ont leurs cheveux dénoués et flottants sur leurs épaules. Dans ce dessin, Raphaël est très-indépendant de Michel-Ange, mais il montre une fois de plus qu'il pouvait lutter avec son redoutable adversaire; il prouve surtout que la beauté ajoute encore à la grandeur.

Une autre composition, moins largement faite sans doute que la précédente, maïs charmante encore, représente la *Sibylle de Cumes* obtenant du Soleil que le sable se change en or[1]. Cette charmante petite figure drapée est très-finement modelée et d'un sentiment très-pur. Elle tient de ses deux mains une corbeille remplie de sable, sur laquelle le soleil darde ses plus chauds rayons. La tête est vue de profil à droite; les cheveux sont en partie dénoués derrière le cou; les pieds et les bras nus sont d'un joli dessin. Elle abaisse son regard et contemple avec bonheur le mystère de la transformation[2].

1. Ce dessin a été gravé par Augustin de Venise. (Bartsch, t. XIV, nº 123.)

2. Un autre dessin, représentant encore une Sibylle, a été gravé par un élève de Marc-Antoine. (*Id.*, t. XV, p. 27.)

LA FEMME EN MÉDITATION [1].

Sibylle ou non, je ne puis résister au désir de citer encore cette jeune femme, qui, assise et tout entière enveloppée dans les plis austères d'un large manteau, la tête et la poitrine inclinées vers la terre, est absorbée et comme profondément endormie dans ses méditations. La simplicité se réunit à la grandeur dans cette petite figure. Le silence et le recueillement qui se font autour d'elle l'environnent d'une véritable majesté. Jamais l'art du dessin n'a placé la pensée humaine en présence de profondeurs plus sublimes. C'est cependant la nature, la nature elle-même, prise sur le fait et très-naïvement rendue; mais transformée par le génie du peintre et élevée spontanément à une singulière hauteur, cette image est digne d'être placée en regard du propre portrait du maître [2]. C'est la même poésie dans la même pensée.

Le Sanzio, dans des dessins qu'une vie trop courte ne lui a pas permis de compléter par la peinture, mais qui sont déjà de véritables tableaux, va nous rappeler quelques-uns des grands traits épiques de l'antiquité.

1. Bartsch, t. XIV, n° 443.
2. *Id., ibid.*, n° 496.

X

QUOS EGO [1].

Raphaël a emprunté à Virgile l'idée d'une composition dont Marc-Antoine a fait ensuite une remarquable gravure. Cette planche, caractérisée par les deux premiers mots d'un vers célèbre, avait obtenu, dès son apparition, les honneurs de la popularité, et Vasari cite, parmi les œuvres capitales de Raimondi, « le Neptune, entouré de petits sujets de l'histoire « d'Énée. »

Le tableau du centre évoque le souvenir du début de l'Énéide. Neptune sort du fond de la mer et commande aux flots déchaînés. Le dieu, porté sur une large coquille, est entraîné par quatre chevaux marins. Il lève la tête vers Eurus et Zéphyre et les menace de son trident : « Êtes-vous donc si fiers de votre origine, que « vous en ayez tant d'audace? Quoi, sans mon ordre, « vous osez, Vents téméraires, troubler le ciel et la « terre, et soulever d'aussi grandes tempêtes? Je de-

1. Bartsch, t. XIV, n° 352.

« vrais... Mais il faut d'abord que je calme les flots « émus... »

Tantane vos generis tenuit fiducia vestri?
Jam cœlum terramque meo sine numine, Venti,
Miscere, et tantas audetis tollere moles ?
Quos ego... sed motos præstat componere fluctus [1].

Dans le ciel sombre et chargé d'orages, on aperçoit les Vents, et à l'horizon de la mer, les vaisseaux troyens dispersés, brisés, déjà presque détruits. « Les « uns demeurent suspendus sur la cime des vagues; « les autres, précipités au fond de l'abîme entr'ou- « vert, voient la terre à travers les flots... Le Notus « enveloppe de ses tourbillons trois navires, et les jette « sur ces rochers mystérieux que les Italiens appellent « Autels, et qui étendent à la surface des mers leurs « cimes en forme de dos immenses. Trois autres sont « poussés par l'Eurus de la haute mer contre les bas- « fonds [2]... Alors apparaissent quelques malheureux, « nageant çà et là dans le vaste abîme ; les armes des « guerriers, les débris des navires, les trésors d'Ilion « flottent épars sur les eaux [3]... »

Apparent rari nantes in gurgite vasto;
Arma virum, tabulæque, et Troia gaza per undas.

Le navire qui porte les destinées futures de Rome résiste seul encore. Énée se dresse au milieu de ses com-

1. *En.*, lib. I, v. 132. — Le *Quos ego* est intraduisible.
2. *Ibid.*, v. 106.
3. *Ibid.*, v. 118.

pagnons, tend les mains vers le ciel et s'écrie : « O trois « et quatre fois heureux ceux à qui il a été donné de « mourir à la face de leurs parents et sous les hauts « remparts d'Ilion... »

. . . . O terque quaterque beati!
Quis ante ora patrum Trojæ sub mœnibus altis
Contigit oppetere! . . . . [1].

En regardant ce spectacle grandiose et terrible, on se souvient aussitôt de l'implacable haine de Junon poursuivant Énée sur la terre et sur les mers, et l'on répète avec le poëte : « tant de colère entre-t-elle dans les âmes des dieux... »

. . . . . . Tantæne animis cœlestibus iræ!

L'interprétation de Raphaël est très-poétique, très-largement conçue et en même temps très-fidèle. Ce Neptune, menaçant Éole, fait songer au camée de Naples sur lequel on voit Jupiter terrassant les géants [2]. C'est de part et d'autre le même mouvement, la même énergie grandiose, le même geste auquel rien ne peut résister. Les quatre hippocampes qui entraînent le dieu marin ne sont pas non plus sans ressemblance avec les quatre chevaux attelés au char du maître des dieux; qu'ils se cabrent devant les vagues mugissantes ou devant les monstres qui vont être foudroyés, leur ardeur est égale, et le caractère idéal qu'ils portent en eux n'est

1. *En.,* lib. I, v. 94 et 95.
2. Ce camée est signé ΑΘΗΝΙΩΝ. Voir *Mus. Borbonico,* t. I, tab. 53.

pas sans analogie. Raphaël se rapproche donc encore ici de la belle antiquité. Si l'on veut voir, d'autre part, combien il s'éloigne des époques de décadence, on n'a qu'à regarder le même sujet traité dans le Virgile du Vatican où l'art, réduit à l'impuissance, est presque incapable de se faire comprendre.

Dans l'encadrement de ce tableau principal sont disposés divers sujets, empruntés également au livre premier de l'Énéide.

Dans la bordure supérieure, *Junon prie Éole de soulever les vents contre la flotte troyenne*. La reine du ciel, assise sur un char richement ciselé et attelé de deux paons, est en présence d'Éole et le prie de déchaîner les tempêtes contre Énée : « Un peuple qui « m'est odieux vogue sur la mer Tyrrhénienne, em- « portant en Italie Ilion et ses pénates vaincus. Dé- « chaînez vos vents, submergez, abîmez les vaisseaux, « ou dispersez-les, et couvrez la mer des corps nau- « fragés de ces Troyens. J'ai quatorze Nymphes d'une « beauté parfaite : en retour d'un si grand service, « Déiopée, la plus belle d'entre elles, sera unie à vous « par les nœuds éternels de l'hymen; je vous la don- « nerai pour épouse, afin qu'elle soit à jamais à vous, « et qu'elle vous rende père d'enfants aussi beaux « qu'elle[1]. »

Du côté opposé[2], *Vénus va trouver Jupiter pour le*

1. *En.*, lib. I, 67. Au-dessus de ce motif, on lit ces mots :

Eolus immittit ventos Junone precante.

2. A droite, et dans la même bordure supérieure.

prier en faveur des Troyens. La déesse éplorée arrive vers Jupiter. Elle est portée sur un char traîné par des colombes. Quatre délicieux petits Amours l'accompagnent, et Cupidon lui-même s'avance au-devant d'elle[1].

Entre ces deux motifs opposant l'une à l'autre les deux puissances contraires qui poursuivent et protégent Énée, *le Maître des dieux console Vénus et envoie Mercure à Carthage pour rendre cette ville favorable à Énée.* Jupiter apparaît comme arbitre suprême, entouré du Zodiaque, dominant tout, commandant à la terre et aux cieux. De la main droite il tient le sceptre, et porte le foudre de la main gauche. On retrouve près de lui Vénus suppliante : « O vous, qui gou-« vernez par des décrets éternels et les dieux et les « hommes, ô vous, dont la foudre les épouvante, « qu'a donc fait contre vous mon Énée, qu'ont fait les « Troyens de si criminel ?... » Jupiter, après avoir rassuré la déesse et lui avoir montré dans l'avenir les destinées éternelles de Rome, ordonne à Mercure d'aller sur la terre Libyenne, et de disposer Didon à ouvrir aux Troyens l'enceinte hospitalière de Carthage.

Au côté gauche de l'encadrement, *Énée relève le courage de ses compagnons*[2]. Debout sur un tertre d'où il les domine, il leur parle, les ranime, console leurs cœurs affligés, et fait briller à leurs yeux les riantes perspectives de l'avenir : « Rappelez vos cou-

1. Dans le cartel placé au-dessus de cette figure de Vénus, on lit :

Solatur Venerem dictis Pater ipse dolentem.

2. Dans la bordure de gauche.

« rages et bannissez la tristesse et la crainte : un jour « peut-être ces souvenirs vous seront doux. A travers « tant d'épreuves, à travers tant de vicissitudes, nous « courons au Latium où les destins nous montrent des « demeures paisibles; c'est là qu'il nous sera permis « de voir se relever l'empire de Troie. Endurcissez « donc vos cœurs à la peine, et conservez-vous pour « des jours meilleurs[1]. » Toutes ces petites figures sont d'un dessin expressif et élégant.

Énée, suivi du fidèle Achate, rencontre Vénus sous les traits d'une chasseresse. « Son air, sa démarche, ses armes, tout en elle est d'une vierge de Sparte... »

> Virginis os habitumque gerens, et virginis arma
> Spartanæ[2] . . . .

Vainement Énée veut la reconnaître et lui rendre les honneurs divins. « Ces honneurs, répond-elle, ne sont « pas faits pour moi. C'est la coutume des vierges Ty- « riennes de porter un carquois et de chausser le co- « thurne de pourpre... »

> Tum Venus : Haud equidem tali me dignor honore :
> Virginibus Tyriis mos est gestare pharetram,
> Purpureoque alte suras vincere cothurno[3].

Puis elle dit à Énée et à Achate qu'ils sont près de Carthage, et leur annonce, d'après les augures, qu'ils vont

1. *En.*, lib. I, v. 202.
2. *Ibid.*, v. 315.
3. *Ibid.*, v. 335.

revoir leurs compagnons : « Voyez voler en troupe et « s'ébattre joyeux dans les airs ces douze cygnes : tout « à l'heure l'oiseau de Jupiter, fondant sur eux du haut « des nues, les dispersait au milieu d'un ciel serein; « les voilà maintenant qui se forment en longue file, « ou qui vont, tête baissée, s'abattre sur la terre. Ras- « semblés de nouveau, comme ils chantent dans l'azur « des cieux! Ainsi vos navires dispersés et vos com- « pagnons sont entrés dans le port, ou y voguent à « pleines voiles. Allez donc, et dirigez vos pas jusqu'où « vous mène cette route[1]. » Cette Vénus chasseresse est ravissante, et porte en elle un sentiment de grandeur qui trahit sa divinité[2].

Dans un des deux tableaux de la bordure inférieure, on retrouve *Énée et Achate visitant l'intérieur du temple que Didon a consacré à Junon.* On voit au fond « le vestibule d'airain, où l'on montait par des degrés, »

Ærea cui gradibus surgebant limina,. . . . [3].

et, sur les murs du sanctuaire, des peintures représentant la longue série des combats d'Ilion. Énée repaît son âme de ces images,

. . . . Animum pictura pascit inani [4],

et les montrant à Achate, il s'écrie : « Quel lieu, quelle

1. *En.,* lib. I, v. 393.
2. Au bas de ce petit tableau on lit :

Trojanosque vagos Libycas expellit in oras.

3. *Ibid.,* v. 448.
4. *Ibid.,* v. 464.

« contrée de la terre n'est pas déjà pleine de nos mal-
« heurs? Voici Priam. Ici donc la gloire a aussi sa
« récompense; ici il y a des larmes pour les maux,
« et les choses humaines touchent les cœurs mor-
« tels... »

. . . . . Quis jam locus, inquit, Achate,
Quæ regio in terris nostri non plena laboris?
En Priamus. Sunt hic etiam sua præmia laudi;
Sunt lacrimæ rerum; et mentem mortalia tangunt [1].

Alors dans ces images de la patrie ruinée, ils voient un présage de bonheur. Le dessin qui traduit cet épisode est très-bien conçu. On comprend tout de suite, au silence et au recueillement qui entourent les deux seuls personnages de cette scène, qu'on est dans l'intérieur d'un temple, que c'est la majesté divine et le souvenir d'une grande épopée qui jouent le rôle important.

La première composition du côté droit de l'encadrement montre *Didon accueillant Ilionée, Sergeste et le brave Cloanthe,* « que la noire tempête avait dispersés « sur la mer, et jetés à des distances infinies sur des « rives étrangères [2]. » La reine de Carthage, vêtue d'une tunique longue et d'un ample *peplus,* entourée de ses guerriers, est assise sur un trône élevé à l'entrée même du temple de Junon. Il est difficile de voir une figure plus fine, plus exquise et plus noble. C'est Ilionée, le plus âgé des Troyens échappés au naufrage,

1. *En.,* lib. I, v. 459.
2. *Ibid.,* v. 540.

qui expose à Didon les malheurs et les vœux de ses compagnons. Didon écoute avec attention et l'on sent à la bienveillance qu'elle exprime, quels vont être ses bienfaits. Malheureuse elle-même, elle a appris à secourir les malheureux :

Non ignara mali miseris succurrere disco [1].

On voit, dans le dessin suivant, *Didon conduisant Énée dans son palais :*

. . . . Simul Æneam in regia ducit
Tecta. [2].

Il importe de remarquer la parfaite unité qui préside à toutes ces conceptions, et comme chaque personnage s'y retrouve constamment avec le caractère particulier de son importance et de sa dignité [3].

Enfin le dernier tableau qui complète la bordure inférieure fait voir *Cupidon sous les traits d'Ascagne.* Vénus, qui redoute la colère de Junon, a voulu assurer à Énée la protection de Didon, et a ordonné à l'*Amour* de faire couler un doux poison dans le cœur abusé de la reine...

Occultum inspires ignem, fallasque veneno [4].

L'Amour a donc revêtu la forme du jeune Iule, et s'est

1. *En.,* lib. I, v. 630. — Voir le même sujet dans le Virgile du Vatican.
2. *Ibid.,* v. 631.
3. On lit dans le cartouche qui accompagne ce dessin :

Æneam recipit pulchra Carthagine Dido.

4. *Ibid.,*v. 688.

glissé, sous ce déguisement, dans les bras de Didon. « Celle-ci attache sur lui ses regards et son âme ; de « temps en temps elle le presse sur son sein et ne sait « pas, l'infortunée, quel dieu redoutable se joue entre « ses bras... »

. . . . Hæc oculis, hæc pectore toto
Hæret, et interdum gremio fovet, inscia Dido
Insidat quantus miseræ deus!. . . . . . . [1].

Couchée devant la table du festin, elle prolonge dans la nuit ses entretiens avec Énée, et boit à longs traits le poison de l'amour :

Nec non et vario noctem sermone trahebat
Infelix Dido, longumque bibebat amorem [2].

Des serviteurs empressés apportent les mets et la coupe des libations, tandis que Iopas chante sur sa lyre d'or les sublimes leçons du grand Atlas :

. . . . Cithara crinitus Iopas
Personat aurata docuit quæ maximus Atlas [3].

C'est ainsi que, dans une série de neuf dessins encadrant le QUOS EGO, le Sanzio a commenté, avec autant de clarté que d'harmonie, tout le premier livre de l'*Énéide*.

1. *En.*, lib. I, v. 717.
2. *Ibid.*, v. 748 et 749.
3. *Ibid.*, v. 740 et 741. — Entre les deux tableaux de la bordure inférieure, on lit :

Cui Venus Ascanii sub imagine mittit Amorem.

LA PESTE.

Raphaël a pris ensuite au troisième livre de l'Enéide le sujet d'une admirable composition, également gravée par Marc-Antoine et très-connue sous ce nom : LA PESTE (*Il Morbetto*[1]).

La flotte troyenne venait d'aborder aux rivages des Curètes. Énée avait jeté les fondements d'une ville nouvelle, et Ilion allait revivre dans Pergamée. « Déjà la jeunesse troyenne, tout entière à la cul- « ture de ses nouveaux champs, se livrait aux douces « espérances de l'hymen... Tout à coup une corrup- « tion funeste, amenée par les vapeurs infectes de l'air, « fondit sur les hommes, les arbres, les moissons : « l'année en fut frappée de mort. *Tous exhalaient le « doux souffle de la vie, ou traînaient leurs corps mou- « rants;* la canicule en feu brûlait les campagnes sté- « riles; les herbes étaient desséchées, et l'été sans « épis refusait aux hommes leur nourriture[2]. » Tel

1. Le dessin se trouve dans la galerie des Offices, à Florence. Il est exécuté à la plume, puis lavé au bistre et rehaussé de blanc. Il a beaucoup souffert. — La gravure reproduit le dessin en contre-partie. (Bartsch, t. XIV, nº 417.)

2. Connubiis arvisque novis operata juventus;
. . . . subito quum tabida membris,

est le sujet développé dans le dessin de l'Urbinate.

Un dieu Terme, long et nu, monté sur un haut piédestal, coupe en deux le champ de la composition. Déjà dans ce pilier à tête humaine on voit un présage de mort. Les yeux fermés et éteints, les traits immobiles, calmes et graves, sont ceux de l'homme qui a souffert et que gagne le repos de la mort [1].

A droite, on pénètre dans l'intérieur d'une maison en deuil [2]. Un jeune homme, tenant une torche, vient compter le nombre des animaux qui ont succombé. Il empêche un des moutons d'approcher de ceux qui sont morts. Un bœuf est couché, regardant les victimes avec tristesse. Il semble qu'on entend ses mugissements plaintifs, et l'on croit voir pleurer ses yeux. De cette cour jonchée de cadavres, on monte à une chambre, dans laquelle deux femmes voilées assistent de leurs soins le maître du logis, qui se meurt aussi. Un rayon du soleil levant pénètre par la fenêtre, et enveloppe de ses clartés les deux créatures charitables. Quant au malheureux étendu sur son lit, une ombre

Corrupto cœli tractu, miserandaque venit
Arboribusque satisque lues, et lethifer annus.
Linquebant dulces animas, aut ægra trahebant
Corpora; tum sterilis exurere Sirius agros;
Arebant herbæ, et victum seges ægra negabat.
(*En.*, lib. III, v. 136.)

1. La tête barbue de ce Terme, fort belle dans la gravure, est effacée maintenant dans le dessin.

2. Une coupe verticale permet de voir à la fois ce qui se passe dans la cour et dans l'intérieur de la maison. C'est là une licence pittoresque que le génie seul peut se permettre.

épaisse l'environne, en attendant l'ombre éternelle.

Dans l'autre partie du dessin, le jour succède à la nuit, mais comme le deuil succède au deuil, pour montrer partout encore des scènes de désolation, pour ramener de nouvelles douleurs et de plus cruelles angoisses. Sur le premier plan, une femme, une mère est étendue morte. Son enfant est près d'elle, voulant se précipiter sur son sein glacé. Le père l'en écarte aussitôt, et forcé de se pencher vers ces deux chères créatures, dont l'une n'est plus et dont l'autre, à peine née, est menacée déjà, il couvre de sa main sa bouche et son nez pour se préserver de la contagion. Derrière ce groupe, une femme plus âgée se détourne avec horreur. En face de la morte, un vieillard cache sa tête dans ses bras, et apporte dans ce mouvement l'accent de la douleur la plus poignante. Plus loin, un homme dans la force de l'âge fuit épouvanté. Enfin, au fond de ce lugubre tableau, la ville est morne et silencieuse. La mort l'a dépeuplée, bientôt la ruine va l'atteindre, et déjà des fûts de colonnes brisés gisent à terre au milieu des cadavres.

Plus on regarde ce dessin, plus l'esprit s'attache et plus le cœur s'émeut, tant il y a de vérité dans la forme et de sincérité dans les intentions. Le sujet est horrible; mais ainsi rendu, ce n'est pas l'horreur qu'il nous inspire, c'est à la pitié qu'il nous gagne. On ne saurait mieux rendre le navrant spectacle de la mort, quand elle frappe à la fois tout un peuple. Il est impossible de satisfaire plus complétement aux exigences de la

nature et au respect de la beauté. A côté de l'image de la mort, partout on retrouve l'enseignement des devoirs et l'expression des sentiments qui honorent la vie. L'animal compatit par instinct; l'humanité se dévoue par amour. Des femmes, presque des Sœurs, ne craignent pas de toucher un pestiféré; elles veulent, par leurs soins, lui charmer la mort, et déjà par la charité, elles font luire à ses yeux les splendeurs de l'éternité. Raphaël se retrouve avec son accent le plus ému dans cet enfant qui ne veut pas quitter sa mère; lui seul a su mettre autant de tendresse dans le cœur de l'enfance, autant de ferveur dans son regard, autant d'éloquence dans ses traits. Est-il rien de plus pathétique que ce vieillard accablé qui s'affaisse sous le poids du malheur?... A coup sûr le dessin du Sanzio est au niveau de l'harmonieuse parole du poëte :

Linquebant dulces animas, aut ægra trahebant
Corpora. . . . .

Raphaël va maintenant puiser aux sources mêmes de la poésie grecque le motif d'un de ses plus beaux dessins.

LE JUGEMENT DE PARIS [1].

Vasari dit que, peu de temps après la *Lucrèce,* Marc-Antoine grava LE JUGEMENT DE PARIS. Il y a là pour nous une erreur évidente, et pour la démontrer il suffit de jeter un regard sur l'œuvre de Raimondi. Ce dessin, exécuté d'une manière magistrale, montre Raphaël dans sa plus grande force, alors que l'antiquité lui était tout à fait familière; il a dû suivre le plus grand nombre des études dont nous avons parlé jusqu'ici; il est certainement postérieur à la *Galatée* et aux *Sibylles de la Pace,* et il a dû précéder de peu de temps les compositions relatives à la fable de Psyché. Ce qu'il y a de vrai dans Vasari, c'est l'admiration qu'excita l'apparition de cette gravure, dont il s'est plu à énumérer les détails: *Ne stupì tutta Roma* [2]. Cherchons à nous rendre compte des beautés qui émurent ainsi la Ville éternelle. Cherchons aussi, par un retour vers l'antiquité, à saisir la valeur de l'invention de Raphaël relativement aux nombreuses compositions antiques inconnues au XVIe siècle, mais que la science moderne nous a rendues familières.

Aux noces de Thétis et de Pélée, les dieux étant

1. Bartsch, t. XIV, n° 245.
2. Vasari, *Vita di Marc Antonio,* t. IV, p. 275.

réunis, la Discorde, seule exclue, apparaît tout à coup et jette sur la table du festin une pomme d'or, avec ces mots : *A la plus belle*. Toutes les voix nomment Junon, Minerve et Vénus, mais nul n'ose prononcer entre les trois déesses, et Jupiter ordonne à Mercure de les conduire sur le mont Ida, en Phrygie, où elles se soumettront à l'arbitrage d'un jeune berger nommé Pâris[1]. Chacune de ces divinités s'efforce de séduire son juge. Junon lui promet la vertu, Minerve l'héroïsme, Vénus la volupté. Pâris se décide en faveur de Vénus, et par ce choix fatal attire sur sa patrie la ruine immortalisée par Homère[2].

1. Pâris était le second fils de Priam et d'Hécube. Peu de jours avant sa naissance, sa mère rêva qu'elle mettait au monde un flambeau qui incendiaît Troie. Les devins ordonnèrent de faire périr l'enfant. On se contenta de l'exposer sur une roche de l'Ida, où une ourse vint l'allaiter pendant cinq jours. Le berger Agélaüs, frappé de ce prodige, prit l'enfant et l'éleva. Pâris devint le plus beau des hommes, et on le surnomma *Alexandre*, parce qu'il repoussait les voleurs et défendait les troupeaux.

2. A la fin de l'*Iliade*, la colère de Junon et de Minerve n'est point encore apaisée. « Ces divinités gardaient leur haine première « contre Ilion, Priam et son peuple, pour venger l'injure de Pâris, « qui jugea les déesses, quand elles vinrent dans sa cabane, et donna « le prix à celle qui l'enivra d'une volupté funeste. »

Ἀλλ' ἔχον, ὥς σφιν πρῶτον ἀπήχθετο Ἴλιος ἱρὴ,
Καὶ Πρίαμος καὶ λαὸς, Ἀλεξάνδρου ἕνεκ' ἄτης,
Ὅς νείκεσσε θεὰς, ὅτε οἱ μέσσαυλον ἵκοντο,
Τὴν δ' ᾔνησ', ἥ οἱ πόρε μαχλοσύνην ἀλεγεινήν.

Cette même colère anime encore Junon au début de l'*Énéide*. « Elle « garde au fond de son cœur le souvenirs du jugement de Pâris et « de l'injure faite à sa beauté méprisée... »

. . . . Manet alta mente repostum
Judicium Paridis, spretæque injuria formæ.

Raphaël a saisi le moment où Pâris remet la pomme d'or à la plus belle[1]. Les trois déesses, complétement nues, sont encore debout devant lui. Vénus triomphante s'avance entre ses deux rivales, et reçoit des mains du pasteur idéen le prix de la victoire[2]. Junon vaincue étend vers Pâris un bras menaçant[3]. Quant à Minerve, elle tourne déjà le dos à son juge et s'apprête à remettre le vêtement dont elle s'est un instant dépouillée devant lui[4]. A côté de ce groupe principal, Mercure court au-devant de la Renommée, qui apporte à

1. Pâris est assis, très-simple d'attitude et de geste. Ses cheveux dépassent la *mitre phrygienne* dont il est coiffé, et dessinent sur son front une élégante couronne. Sa tête est vue de profil à droite, et sa bouche semble parler, tandis que son œil enveloppe Vénus d'un regard plein d'ardeur. Sa main droite, qui tient la pomme, s'avance vers Aphrodite. De la main gauche il tient le *pedum* pastoral. Une draperie couvre seulement la cuisse et une partie de la jambe gauches.

2. Vénus s'incline légèrement vers Pâris et le regarde avec reconnaissance. Sa tête est vue de profil : le galbe du visage est d'une pureté remarquable ; les traits sont parfaitement calmes et beaux ; les cheveux, en partie dénoués, se répandent sur les épaules et jusque sur le dos. La poitrine se présente presque de face. La main droite s'avance et prend la pomme, tandis que la main gauche se tend vers un petit Amour qui accourt vers la déesse. Une écharpe qui passe sur le bras droit est ramenée vers le milieu du corps.

3. Junon est à la droite de Vénus. Sa tête, vue de face, regarde Pâris. Ses traits sont irrités, sans cesser d'être beaux.

4. Minerve est entièrement vue de dos. Rien ne saurait surpasser la grâce de cette figure. Quelle souplesse et quelle élégance ! Quelle flexibilité dans toutes les parties de cet admirable corps ! Comme le mouvement est vrai, spontané, et combien il est élégant dans sa familiarité ! Quelle vivacité charmante dans cette tête qui se retourne encore vers Pâris ! Quoi de plus simple, et en même temps quoi de plus harmonieux que la manière dont elle est coiffée ? Il est difficile de rêver quelque chose de plus séduisant que cette figure.

Aphrodite une couronne et une palme[1]. A gauche, trois nymphes se tiennent au pied de l'Ida[2]. A droite, des divinités fluviales sont assises au bord du Scamandre[3]. Dans le ciel enfin, le Soleil[4], précédé des *Dioscures*[5] s'avance vers Jupiter. L'aigle, Ganymède, Diane et une autre déesse accompagnent le maître des dieux, sous les pieds duquel un génie subalterne étend et soutient les nuées[6].

1. Mercure est armé du caducée et coiffé du pétase ailé. — La Renommée, qui descend du ciel, est vêtue d'amples draperies et porte de grandes ailes. Ses bras et ses pieds sont nus. Elle tient de la main droite la couronne qu'elle va déposer sur la tête de Vénus. On trouve une Renommée à peu près semblable sur une médaille frappée à Alexandrie, sous Antonin. Sur cette médaille, les trois déesses sont sur le mont Ida, et Vénus tient également la pomme d'or que Pâris lui a remise. (Morelli, *Spec.* II. — *Creuzer,* 750, pl. CCXXIII.)

2. Ce sont les génies du lieu. L'une est assise, porte une urne, et se retourne vers les deux autres, qui se tiennent derrière. C'est un groupe charmant.

3. C'est d'abord une figure presque couchée sur le premier plan et qui rappelle assez le Tibre antique du Louvre. A côté est une néréide, qui regarde le spectateur. Entre ces deux figures, une troisième fait songer de suite à la statue colossale du Nil au Vatican.

4. La figure du Soleil apparaît dans toute sa magnificence, entraînée sur un quadrige aux formes élégantes. C'est une poétique image, très-heureusement entourée du Zodiaque. Elle rappelle, sous les formes d'un art plus achevé, l'*Hélios* qui conduit son char attelé de quatre chevaux, au revers d'un vase consacré à Dionysos adolescent. On voit aussi sur ce vase le jeune Bacchus couché sur les genoux des nymphes. (Millin, *Peint. de vases,* II, 49.)

5. Castor et Pollux, montés sur de magnifiques coursiers, sont nus avec de belles draperies flottantes au-dessus de leurs têtes. On dirait des cavaliers détachés de la frise du Parthénon.

6. Ce génie, qui étend les nuées sous les pieds de Jupiter, comme on étendrait un voile, fait songer aux figures du bas-relief de la Tour-des-Vents, monument d'Andronicus-Cyrrheste, à Athènes.

Il est difficile de voir un sujet plus vaste, traité d'une manière plus complète et revêtu de formes plus séduisantes[1]. On comprend tout de suite une grande scène mythologique, dans laquelle le ciel se confond avec la terre, en répandant sur elle des trésors d'harmonie. Seulement le sens moral de la fable a complétement disparu, et l'on ne distingue guère entre Junon, Minerve et Vénus. Toutes trois sont belles, et belles de la même beauté. On ne conçoit pas pourquoi Pâris a choisi l'une plutôt que l'autre, car le même attrait doit l'incliner presque indifféremment vers chacune d'elles; et si l'on met un nom sur ces figures, c'est uniquement parce que le paon de Junon se tient à côté de la première, parce que le fils de Vénus prend la main de la seconde, parce qu'enfin on aperçoit aux pieds de la troisième le casque et le bouclier de Minerve. Donc, en présence de ce dessin, l'esprit, quoique charmé, demeure indécis, et, pour retrouver la pensée vraie du poëme homérique, on éprouve le besoin de remonter aux sources mêmes de l'art et de la poésie.

Le *Jugement de Pâris* appartient à l'âge héroïque, et doit être un des premiers sujets qui aient inspiré les arts d'imitation. On le voit, en effet, à l'origine de l'art grec, sur le coffre de Cypsélus[2] et sur le

1. Ce dessin étant conçu dans le système du bas-relief antique, il serait puéril de lui reprocher le manque de perspective aérienne. De combien il est supérieur à la froide peinture exécutée par Jules Romain dans le palais ducal à Mantoue!

2. Pausanias, V, XIX, 1.

trône d'Apollon Amycléen [1]. Dès ce temps, le caractère de cette légende fut fixé, dans le style hiératique, avec des types dont les artistes durent craindre pendant longtemps de s'écarter. C'est principalement sur les vases des différentes époques qu'on peut suivre les vicissitudes de la Fable et ses modifications successives. Dans les peintures archaïques, les moindres traits mythologiques sont arrêtés de manière à conserver l'idée morale qui se rattache à chaque personnage. L'opposition du vice et de la vertu, voilà toute la moralité du *Jugement de Pâris*, et elle apparaît d'abord avec évidence. Junon et Minerve, enveloppées dans les plis rigides de leur vêtement, sont austères et graves. Il suffit de les regarder pour reconnaître en elles la Chasteté et la Gloire, tandis que le Plaisir est représenté par Vénus. C'est ainsi que les trois déesses se montrent, conduites par Mercure et accompagnées par Jupiter, sur les vases d'ancien style, tels que les vases de Vulci, dont les figures noires sur fond jaune sont peut-être empruntées au trône d'Amyclée ou au coffre de Cypsélus [2]. Plus l'art avance ensuite vers son dé-

1. Pausanias, III, xviii, 7.

2. Un vase, en forme de *Kylix*, de la fabrique de Hiéron, provenant de la collection Canino (Musée étrusque, nº 2602), montre les trois déesses conduites par Mercure en présence de Pâris, assis sur un rocher de l'Ida. — Le même sujet se trouve encore sur une amphore tyrrhénienne de la même collection. Sur ce vase, Vénus porte un large diadème, et est complétement enveloppée d'un long *peplus* qui lui couvre même la tête. — Sur un des vases du Musée britannique, Mercure saisit Pâris, qui fuit à la vue des déesses. — Quelquefois des figures allégoriques viennent ajouter encore à la clarté

clin, plus les types s'altèrent, plus le sens primitif s'obscurcit, plus la pensée mythologique s'efface sous la sensualité de la forme. Les voiles tombent alors un à un ; les vêtements s'abaissent d'abord, se suppriment ensuite, et les chastes corps de Junon et de Minerve finissent par se montrer absolument nus comme celui de Vénus. Sur les vases des époques postérieures, le berger idéen lui-même perd son caractère de simplicité pastorale; on ne reconnaît plus en lui que le fils de Priam, dans toute la richesse du costume asiatique qui convient à son rang [1]. Quant à l'art romain, dans les fréquents usages qu'il fit de cette allégorie, principalement sur les sarcophages, il montre les trois déesses dans le même état de nudité complète [2].

morale du sujet. C'est ainsi que sur un vase de Chiusi, aux personnages ordinaires du *Jugement de Pâris* l'artiste a ajouté une femme placée derrière l'Amour, du côté de Vénus, puis du côté de Minerve un guerrier couronné par la victoire. La femme présage Hélène, qui apparaît déjà aux yeux de Pâris, comme le prix de la séduction exercée par l'Amour au profit de Vénus. Le guerrier est Hector, type de l'héroïsme. — Enfin, parmi les exemples qu'on pourrait multiplier, il importe de citer un superbe vase de Ruvo, sur lequel, outre Pâris, Mercure, l'Amour, Vénus, Junon et Minerve, on voit, dans une région supérieure, d'abord la Discorde, puis deux femmes, dont l'une, derrière Vénus, est l'image de la Félicité, ΕΥΤΥΧΙΑ, et dont l'autre, derrière Junon, représente la Gloire, ΚΛΥΜΕΝΗ, et enfin le Soleil qui s'avance sur son char vers Jupiter assis. Ce dernier trait nous reporte vers la gravure de Marc-Antoine. Ce vase appartient au grand-duc de Bade. (Voir Raoul-Rochette.)

1. Voir le vase tiré d'un tombeau de Pisticci, en Basilicate, et publié avec une explication de M. G. Minervini. (*Bul. arch. napol. ann.*, I, n° XIII, tav. VI, p. 102-104.)

2. Le *Jugement de Pâris* ne pénétra guère dans le domaine de l'art étrusque. Raoul-Rochette n'en cite qu'un seul exemple qu'il

Si Raphaël avait connu les monuments primitifs que nous venons de rappeler, nul doute qu'il n'eût conçu tout autrement son sujet. Si seulement il avait pu voir la fresque trouvée à Pompéi en 1831, sur une des parois du *triclinium* de la maison de Méléagre, cette fresque, toute lourde et incorrecte qu'elle est, l'aurait mis sur la trace d'un beau modèle grec, et il nous eut restitué certainement les grandes et nobles lignes d'une peinture de la belle époque de l'antiquité.

Le tableau dont nous voulons parler a été transporté au musée de Naples et montre le pasteur du mont Ida à peu près comme le Sanzio lui-même l'a représenté, nu, coiffé de la *mitre phrygienne*, assis et appuyé sur le *pedum* pastoral. Pâris hésite encore, paraît plongé dans une contemplation profonde, et regarde avec une singulière fixité celle des trois déesses sur laquelle il va porter son choix. Mercure est derrière lui, comme il

admet comme authentique, sur un miroir provenant d'un tombeau d'Orvieto. Pâris assis présente la pomme à Vénus, assise en face de lui et dépouillée de ses vêtements. Minerve et Junon sont debout à côté. (*Annal. dell' Instit. archeol.*, t. V, tav., agg. F. p. 339-346.) — L'art romain, au contraire, fit un fréquent usage de cette fable. Voir le bas-relief de la villa Pamphili, sur lequel apparaissent, outre les personnages ordinaires, les trois nymphes du mont Ida, que Raphaël a introduites aussi dans son dessin, ainsi que le fleuve qui coule au pied de l'Ida, le Scamandre, personnifié par Nérée, le dieu marin et prophète. (Raoul-Rochette, *Monuments inédits, Odysséide*, pl. L, n° 1, p. 266-268). On retrouve encore le même sujet sur un bas-relief de la villa Ludovisi, et au Louvre sur le grand sarcophage d'Endymion. On voit également toute l'histoire du *Jugement de Pâris*, représentée sur le tombeau des Nasons. (Bartoli, *Sépolcr. de' Nasoni*, XXXIV.)

s'y trouve aussi dans le dessin de Raphaël. Mais si l'on considère le sens moral du sujet, la pensée est aussitôt fixée en présence de la fresque de Pompéi, tandis qu'elle reste flottante et indécise devant la gravure de Marc-Antoine : ici, le regard se promène de l'une à l'autre des trois déesses avec une hésitation voisine de l'indifférence; là, l'esprit demeure exclusivement absorbé par le spectacle de la lutte, dans laquelle les passions triomphent trop souvent de la vertu. Dans le tableau grec, on voit d'abord et surtout Vénus : debout sur le premier plan, le bras gauche appuyé sur un cippe, elle tient de la main droite l'extrémité du vêtement qu'elle écarte pour se découvrir aux yeux du berger phrygien; le torse seul est nu; le cou, les oreilles et les cheveux sont richement parés. C'est ainsi que les artistes intermédiaires entre l'ancienne école et l'école d'Apelle et de Praxitèle représentaient Aphrodite. Junon et Minerve viennent ensuite, mais sur un plan plus élevé et à des hauteurs où il est moins aisé d'atteindre. La reine des dieux est assise sur un trône : vêtue d'une tunique longue qui descend jusqu'aux pieds, elle est en outre enveloppée d'un vaste *peplus* qui lui couvre la tête, et dont elle relève seulement un bord à la hauteur du visage. Elle est là dans toute la majesté de sa condition divine, avec cette grande modestie, qui est le trait dominant de son caractère. Quant à Minerve, elle se tient debout, la tête coiffée d'un casque, la poitrine enveloppée de l'égide, la main gauche appuyée sur un bouclier et la droite posée sur la hanche. C'est le type

divin de l'héroïsme, dans le repos fier et calme qui succède à la lutte. L'esprit ne peut hésiter en présence d'une telle peinture. Il y a certainement plus de charme dans le groupe de Raphaël, mais on y cherche en vain la signification religieuse de la fable, tandis qu'il apparaît avec évidence dans le tableau de Pompéi.

Toutefois l'antique fatalité pèse d'un poids énorme sur cette mythologie. Comment comprendre la moralité, là où n'est pas la liberté? Comment Pâris peut-il faire un noble choix, quand Mercure, quand un dieu est là près de lui, pour le détourner de la vertu? La présence de ce personnage dut enlever bientôt aux artistes païens toute foi dans la vérité de cette fable, et l'on conçoit avec quelle facilité ils oublièrent un pareil enseignement pour se laisser exclusivement subjuguer par l'attrait pittoresque d'un sujet, d'ailleurs essentiellement plastique. C'est ce point de vue qui a seul captivé Raphaël. Sans doute il a cédé à l'enivrement de la forme; mais tout en se laissant entraîner, il a été supérieur encore à cet entraînement. Il se trouvait en présence d'une fable dénaturée, les antiques déesses se montraient à lui dépouillées de leurs voiles par une irrévérence séculaire. Était-il en son pouvoir de remonter le courant et de restituer aux personnages une moralité dont le sens était depuis longtemps perdu? Nullement. Ce qu'il pouvait faire seulement et ce qu'il fit, ce fut de relever par le style un sujet tombé trop bas, ce fut surtout d'apporter dans le dessin de chaque figure cette décence du nu, ce respect de la beauté dont il

ne s'écarta jamais, et qui furent chez lui un des dons de la grâce. Quand on regarde cette composition, on est séduit sans être choqué. Il semble que si toutes ces figures sont nues, c'est qu'il est dans leur nature d'être ainsi, et il ne vient pas à la pensée qu'elles puissent être autrement. On se sent tout à coup transporté dans un monde à part, par delà les horizons de la vie réelle, et dans les sphères où l'imagination seule peut atteindre.

N'oublions pas que si Raphaël portait en lui le pressentiment de la belle antiquité, ce sont les monuments de l'art romain qu'il était réduit à consulter le plus ordinairement. N'oublions pas que la Renaissance n'avait pas pénétré bien avant dans le domaine de la mythologie grecque, et que les lettrés qui conseillaient l'Urbinate étaient plus imbus des sophismes de Lucien [1] que pénétrés des descriptions de Pausanias [2]. Ajoutons que, au XVe siècle, Bessarion avait retrouvé à Otrante le poëme de Coluthus, *l'Enlèvement d'Hélène*, et que c'est à ce pastiche élégant et sceptique que l'érudition contemporaine de Léon X empruntait l'idée qu'elle se faisait du *Jugement de Pâris* [3]. Rappelons-nous aussi avec quelle licence,

1. Lucien avait été imprimé par les Aldes en 1496.

2. Ce fut seulement en 1516 que les Aldes donnèrent en grec la première édition de Pausanias. La première traduction latine fut publiée à Florence, en 1551, par Amaseo.

3. Coluthus, poëte grec du Ve ou du VIe siècle après Jésus-Christ. — Le poëme de *l'Enlèvement d'Hélène* était encore le catéchisme mythologique du XVIIIe siècle. On lit dans la *Mythologie* de l'abbé

même aux bonnes époques de la Rome impériale, les artistes traitaient la mythologie grecque. Regardons enfin cette peinture des thermes de Titus, que le Sanzio vit sans doute et qu'il dut considérer comme un modèle, où Junon, Minerve et Vénus [1] se montrent complétement nues, sans aucun égard pour les conditions de la fable antique [2]. Alors nous comprendrons mieux le dessin gravé par Marc-Antoine, et nous admirerons davantage la grande poésie qui en émane; nous apprécierons avec plus de justesse combien cette poésie est personnelle à Raphaël, combien ce beau génie s'éleva au-dessus des écrivains et des monuments de la décadence qui furent ses conseils et ses guides immédiats.

Banier : « Pâris embarrassé, et ne voulant prononcer qu'en con« naissance de cause, exigea des déesses une condition dont la pu« deur de Junon et de Minerve fut d'abord alarmée; mais que ne « peut point sur l'esprit du sexe l'idée d'un préférence qu'il souhaite « avec tant d'ardeur ! » et il emprunte tous ces détails à Coluthus.

1. Vénus tient dans sa main la pomme d'or.

2. Ces trois déesses sont représentées debout au-dessus d'une fontaine, pour rappeler sans doute le bain par lequel elles se préparèrent à paraître devant leur juge.

L'ENLÈVEMENT D'HÉLÈNE.

L'enlèvement d'Hélène fut la conséquence ou plutôt le châtiment du *Jugement de Pâris*[1]. D'après la tradition d'Homère, Pâris étant allé à Sparte pour traiter du rachat d'Hermione, se fit aimer d'Hélène et l'enleva pendant l'absence de Ménélas. Suivant un autre récit, le rapt s'accomplit à main armée, pendant la célébration d'une fête. Cette seconde version, plus dramatique, a été adoptée par Raphaël dans le dessin que Marc-Antoine a ensuite gravé[2].

Au fond, les Troyens et les Grecs combattent avec acharnement. A droite, on aperçoit le palais de Ménélas. A gauche, on voit la mer couverte des vaisseaux troyens. Mais tout cela n'est que l'accessoire et le commentaire du drame qui se passe sur le premier plan. Là, une barque, montée par six hommes vigoureux, s'est approchée pour recevoir Hélène, que les Grecs disputent encore aux ravisseurs. Deux Troyens saisissent la fille de Léda, et l'entraînent, tandis qu'un soldat grec la retient par un pan de vêtement. L'action n'est donc

1. C'est ainsi que le songe d'Hécube et que les prédictions de la sibylle Hérophile se trouvèrent réalisés. — On sait comment Pâris, après avoir quitté le mont Ida, fut reconnu par Cassandre et accueilli par Priam.

2. Bartsch, t. XIV, n° 209.

pas terminée, mais elle est décidée, et dans un instant Hélène sera portée par les flots vers la rive asiatique. Elle résiste, elle appelle, elle supplie, elle veut s'agenouiller une dernière fois sur le sol de la patrie, et retourne la tête avec anxiété du côté de sa ville natale. Tout cela est clairement rendu, sans confusion ni violence. On dirait plutôt la réminiscence d'un bas-relief que les préliminaires d'un tableau. Cependant un élève du Sanzio avait reproduit ce dessin dans une fresque qui se trouvait au-dessus d'une porte dans la villa de Raphaël. Ce tableau, après avoir beaucoup souffert, a passé de la galerie Camuccini, à Rome, dans les collections du marquis Campana. Il appartient maintenant à la Russie.

On voit encore à Oxford un fort beau dessin du groupe principal de cette composition, mais avec de notables variantes; de plus, comme dans beaucoup de dessins de Raphaël, tous les personnages sont nus. Nous retrouvons Hélène aux prises avec les ravisseurs. Deux jeunes hommes la prennent et l'enlèvent; deux autres la protégent et la couvrent de leurs boucliers; un cinquième marche en avant pour écarter tout obstacle. Vainement la sœur des Dioscures se débat entre les mains des compagnons de Pâris : sa résistance est impuissante, ses cris sont sans effet, et le regard qu'elle tourne vers la Grèce est un regard d'adieu[1].

1. Ce dessin, exécuté à la plume, a passé, avant d'arriver à Oxford, par les collections Ant. Rutgers, Ploos van Amstel, Jacob Cornsz. Lawrence. Un autre dessin de l'*Enlèvement d'Hélène* se trouve dans la

Cette interprétation appartient à la Renaissance, et l'on cherche vainement dans les monuments antiques quelques traits de ressemblance avec la composition du Sanzio. On ne trouve nulle part aucune trace de violence. Partout, au contraire, on voit ce crime préparé, assisté, presque commis par les dieux, comme ces arrêts de l'antique fatalité, devant lesquels s'efface la liberté des hommes. C'est ainsi que, dans un bas-relief du musée Bourbon, à Naples, Vénus, assise à côté d'Hélène, discute avec elle les moindres circonstances du rapt, cherchant à la convaincre à force de caresses et de douces paroles. Et comme si la puissance de la déesse ne suffisait pas, la Persuasion elle-même, Pitho, coiffée du *modius*, s'impose au cœur passif de la femme. Quant à Pâris, ce n'est pas non plus de son propre mouvement qu'il tente l'entreprise, c'est Cupidon qui l'entraîne [1]. — Ailleurs, sur un vase de marbre, on retrouve Hélène à côté de Vénus, qui la presse avec autorité. Assise sur le même trône qu'Aphrodite, la fille de Léda baisse humblement les yeux, et retient son *peplus* avec un air charmant de décence et de modestie. Pâris, de son côté, s'avance, enchaîné par l'Amour, tandis que trois muses, Polymnie, enveloppée dans son ample vêtement, Euterpe

collection du duc de Devonshire, à Chatsworth. Ces différentes compositions laissent bien loin derrière elles la fresque que Jules Romain a exécutée dans le palais ducal à Mantoue!

1. Au-dessus de Vénus on lit ΑΦΡΟΔΙΤΗ. Au-dessus d'Hélène ΕΛΕΝΗ. Au-dessus de la Persuasion ΠΙΘΩ. Au-dessus de Pâris ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ. — Winckelmann, *Monum. ined.*, 115.

jouant de la double flûte, et Érato accompagnant ses chants amoureux des accents de sa lyre, sont là, toutes prêtes à célébrer l'adultère et à le proclamer avec éclat [1]. — Un autre bas-relief nous montre la scène de l'enlèvement, avec le même calme et la même passivité de la part des hommes, avec la même passion et la même activité de la part des dieux. Pâris est assis et immobile à côté du vaisseau phrygien. Cupidon pousse doucement Hélène, qui ne résiste pas. Entre l'amante et l'amant Vénus tient une torche enflammée [2]... L'art de la Renaissance, malgré ses aspirations païennes, revendiquait pour l'homme plus de responsabilité, par conséquent plus d'indépendance [3].

Raphaël, enfin, a restitué, dans deux des plus beaux dessins qui se puissent voir, deux des plus célèbres tableaux de l'antiquité.

1. Tichbein, fig. d'Homère, *Iliade*, II, 2. — (*Creuzer*, pl. CCXXXI, fig. 753.)

2. Creuzer, IV, pl. CCXXIX, f. 754.

3. Parmi les compositions héroïques de Raphaël, je trouve encore l'indication d'un dessin qui fait partie de la collection de l'Institut des beaux-arts de Staedel, à Francfort-sur-Mein, et qui représente *Timoclée devant Alexandre*. J'ai fait un voyage spécial pour voir ce dessin, et je n'ai pu y parvenir. N'en connaissant d'ailleurs ni photographie, ni gravure, je n'en puis parler.

XI

LA CALOMNIE.

L'ignorance et l'envie ont de tout temps trouvé un accès facile au milieu des cours; de tout temps aussi l'innocence et la vertu ont été victimes de la calomnie. Tel est le sujet du tableau d'Apelle et du dessin de Raphaël[1].

Apelle, poussé par la tempête, aborde au port d'Alexandrie. Alexandre était mort, et Ptolémée, sans avoir pris encore le titre de roi, était tout-puissant en Égypte. Ptolémée n'aimait point Apelle, et Apelle sans doute le lui rendait. Apelle avait en outre des ennemis parmi les flatteurs de Ptolémée; un surtout, le peintre Antiphile[2], le haïssait mortellement. Reconnu bientôt, il fut traîtreusement attiré au palais à

1. Ce dessin est exécuté à la plume et lavé à la sépia. Il appartient au musée du Louvre, et a beaucoup souffert par suite d'une trop longue exposition à la lumière.

2. Antiphile avait un esprit caustique et méchant. Il avait peint avec une tête de porc un certain *Gryllos*. D'où le nom de *grylles* donné à tout un genre de caricatures.

l'insu du maître, qui entra dans une grande colère en le voyant ainsi paraître subitement devant lui. Apelle prit un charbon, dessina sur le mur la figure de celui qui lui avait tendu ce piége grossier, et le coupable fut aussitôt reconnu. Apelle, pour se venger, peignit le tableau de *la Calomnie*, un de ces chefs-d'œuvre dont la renommée troublait la Renaissance et excitait en elle une généreuse émulation. Lucien nous a laissé la description de ce tableau : « Sur la droite « de la composition est assis un homme à longues « oreilles, à peu près semblables à celles de Midas. Il « tend la main à la Délation qui s'avance. Près de « lui sont deux femmes, dont l'une est l'Ignorance et « l'autre le Soupçon. On voit la Calomnie arriver sous « la forme d'une femme parfaitement belle. Son vi-« sage est enflammé. Elle paraît violemment agitée et « transportée de colère. D'une main, elle tient une « torche ardente ; de l'autre, elle traîne par les che-« veux un jeune homme qui lève les mains au ciel. Un « homme pâle et défiguré la conduit et la guide. Son « regard sombre et fixe, sa maigreur extrême le font « ressembler à ces malades exténués par une longue « abstinence. On le reconnaît aisément pour l'Envie. « Deux autres femmes accompagnent aussi la Déla-« tion, l'encouragent, arrangent ses vêtements et pren-« nent soin de sa parure. L'une est la Fourberie, l'autre « la Perfidie. Elles sont suivies de loin par une femme « dont le vêtement noir et déchiré, dont la douleur « annoncent le Repentir. Elle détourne la tête, verse

« des larmes, regarde en arrière et voit avec confu-
« sion la tardive Vérité qui s'avance[1]. »

Le dessin de Raphaël est la traduction tellement exacte du texte grec, qu'on croirait que c'est ce dessin même qui a servi de modèle à la description de Lucien.

La Crédulité est assise sur un trône de marbre. Elle se penche en avant et étend avec empressement la main droite vers la Calomnie. La main gauche tient le sceptre royal. C'est la sottise, armée du souverain pouvoir, la pire et la plus humiliante de toutes les tyrannies. Ses traits expriment la faiblesse, voisine de la stupidité, la joie niaise et cruelle d'un esprit borné qui, dans le mensonge, croit voir la vérité. Il cède et plie sans résistance sous le souffle des insinuations perfides. Il est vrai que les grandes oreilles de Midas permettent à l'erreur de pénétrer avec facilité dans ce crâne sans cervelle. A ses côtés se tiennent ses deux conseillers intimes, l'Ignorance à sa droite et le Soupçon à sa gauche. L'Ignorance se montre sous les dehors épais d'une femme dont l'embonpoint a quelque chose de triste et de malsain : dans cette figure, qu'on voit de face, on reconnaît encore des traces de beauté; mais le regard a perdu son intelligence et sa flamme, la matière a tout envahi, et dans cette lourde tête il ne reste plus de place que pour la méchanceté. Le Soupçon s'avance en rampant près du trône, l'enveloppe

1. Lucien, t. VIII, p. 35, éd. Biponti.

pour ainsi dire et le circonvient. C'est une jeune femme pâle et morne, dont les cheveux disparaissent sous d'épais bandeaux, qui couvrent en même temps tout le front; de ses deux mains, jetées en arrière, elle semble écarter un danger; sa tête se penche et s'allonge par-dessus l'épaule du maître, elle s'y repose avec complaisance, et de ses lèvres entr'ouvertes sortent les paroles trompeuses qui ébranlent les cœurs sans courage et sans foi. Ces trois figures, la Crédulité, l'Ignorance et le Soupçon sont les personnifications d'un même fléau; réunies, elles sont invincibles, vienne alors la Calomnie, son triomphe est assuré.

Or, la Calomnie n'est que l'effet d'une cause, qui est l'Envie. De toutes les passions mauvaises, l'Envie doit être placée la première, parce qu'elle est le mobile des autres; aussi a-t-elle le pas sur toutes dans le palais des rois. On la voit ici se dresser au pied même du trône, sous la figure décrépite d'un vieillard, au regard louche, au visage pâle et décharné, dont le corps grelotte de froid et de fièvre sous les plus misérables haillons. Ce triste personnage appelle de son regard oblique la Calomnie qui s'avance, traînant d'une main sa victime, et présentant au monarque imbécile son autre main armée d'une torche. Ce n'est pas la lumière que répand la flamme de cette torche : autour d'elle, tout demeure dans l'obscurité. Cependant la Crédulité s'empresse vers cette lueur sinistre. La Calomnie, il est vrai, se montre sous les formes séduisantes d'une jeune femme. La haine qui l'anime

n'a point altéré la pureté de ses traits, et l'on peut prendre pour de la passion ce qui n'est en elle que de la violence. Son mouvement est plein d'énergie et son geste extrêmement dramatique. Sa tunique, en glissant sur son bras droit, a découvert l'épaule et la gorge. Son épaisse chevelure est arrangée et soutenue par une jeune fille très-belle aussi, dont le visage exprime la Perfidie. Une autre femme lui prodigue également ses soins : c'est la Fraude, dont la tête, presque entièrement enveloppée d'un voile, semble vouloir se dérober par un sentiment de fausse pudeur. Parée, soutenue par de tels auxiliaires, la Calomnie peut se croire irrésistible. Aussi traîne-t-elle avec assurance le malheureux qu'elle veut perdre. Elle le tient et le tire par les cheveux, renversé à terre, désarmé, tout nu, n'ayant plus de recours qu'au ciel. Il élève ses bras, tend ses mains avec ferveur, proteste de son innocence et implore la protection des dieux. Arrive alors le Repentir, tardif, éploré, cachant ses larmes sous de longs habits de deuil. C'est une vieille femme au visage flétri, sur lequel cependant le vice n'a point encore effacé tout noble caractère. Elle retourne la tête avec effroi, voit la Vérité et s'arrache les cheveux de désespoir. La Vérité s'avance en effet, ouvrant ses bras à l'Innocence; elle apparaît dans toute son évidence, dans tout son éclat, dans toute sa pureté, sans voile, belle d'une jeunesse éternelle, environnée de clartés et comme un foyer rayonnant de lumière. Les autres personnages restent plongés dans les ténèbres, toutes les

hontes qu'ils représentent s'agitent dans la nuit, elle seule se montre au grand jour. On la reconnaît aussitôt comme la fille de Jupiter[1], comme la mère idéale de la Justice et de la Vertu.

Un pareil sujet, il faut en convenir, était loin d'être simple; l'allégorie pouvait aisément s'y égarer au milieu de subtilités métaphysiques, incompatibles avec la véritable inspiration. Et cependant rien n'est moins froid, moins déclamatoire, moins compliqué, moins pédant que le dessin de Raphaël; rien n'est plus clair et plus facile à saisir. Toutes les figures sont vivantes, et vivantes de leur propre vie, ou plutôt animés par le propre génie du peintre; et en même temps chacune d'elles exprime, dans un langage aussi simple que beau, une idée générale qui est de tous les temps. Les différents termes de cette satire morale et philosophique se groupent et s'enchaînent avec une logique qui défie toute contradiction. Nulle part l'esprit de méthode ne se montre avec plus de justesse et d'harmonie.

Le même sujet avait inspiré déjà la Renaissance à la fin du XVe siècle. La Calomnie de Sandro Botticelli est un des tableaux les plus parfaits de cette époque. Mais il faut prendre le mot de Vasari : *bella quanto possa essere*, d'une manière relative et non pas dans un sens absolu[2]. Si j'étudie les personnages qui entrent dans

1. Selon Pindare, la Vérité était fille de Jupiter. Les Latins la firent naître de Saturne.

2. Vasari. — Ce tableau est une des perles de la galerie des Offi-

cette peinture, je ne saurais rien dire, il est vrai, contre le roi crédule, instrument docile des perfidies qui l'entourent ; la crainte et l'inquiétude, qui le précipitent dans les bras de la Calomnie, sont parfaitement rendues. L'Envie m'apparaît aussi comme le terrible emblème d'un exécrable vice. C'est bien là l'image de la méchanceté misérable, farouche, arrogante et cruelle, qui a voué une haine implacable à tout ce qui ne partage pas sa misère et sa haine. La vieille femme qui figure le Remords me semble également irréprochable. Mais dès que je considère l'Ignorance et le Soupçon qui assiégent les longues oreilles du monarque, dès que je regarde dans l'une ce lourd chignon et ces traits abrutis, dans l'autre ces cheveux épars et ce visage enflammé, je cherche en vain sous ces hideux portraits l'idée générale et élevée des deux fléaux qui assiégent éternellement l'âme humaine. Dans la Calom-

ces. Sandro Botticelli l'avait donné à un gentilhomme florentin, messer Antonio Segni, son meilleur ami, qui écrivit au bas les vers suivants :

> Indicio quemquam ne falso lædere tentent
> Terrarum reges, parva tabella monet
> Huic similem Ægypti regi donavit Apelles :
> Rex fuit et dignus munere, munus eo.

— Il est inutile de parler ici du tableau du palais Pitti, dans lequel Francia Bigio a également représenté *la Calomnie*. C'est une œuvre trop inférieure à celles qui nous occupent. — Mocetto, qui a tenté aussi de refaire le tableau d'Apelle, est plus loin encore de l'antiquité. Il a très-naïvement placé ses personnages sur la place de Saint-Jean-et-Paul, à Venise, en présence de la statue équestre de Coleone. Sa composition est charmante, mais elle appartient exclusivement au xve siècle.

nie, je reconnais trop aisément le visage d'une jeune fille très-familière au maître. La Fraude et la Perfidie sont encore deux reproductions charmantes du même type. Ces trois figures sont d'ailleurs trop naïves, trop chastes et trop compatissantes vis-à-vis de leur victime, pour me laisser aucun doute à leur égard. Dans la Vérité elle-même, je vois toujours la même femme. Je retrouve partout ce regard plein de tendresse et de douceur, ces pommettes trop saillantes et cette bouche aux lèvres accentuées et un peu épaisses. C'est le même modèle vivant qui poursuit Botticelli d'un bout à l'autre de son œuvre, et dont il fait indifféremment une Vierge, une Vénus, une Vertu ou un Vice. Enfin, en regardant le malheureux traîné et vilipendé par ses détracteurs, je me représente un de ces pauvres diables que le peintre aura pris de la tête aux pieds dans une des salles des hôpitaux de Florence. Mais la grande idée de l'innocence ne me vient pas à l'esprit. Ainsi, la plupart de ces personnages respirent une vie tout individuelle, qui nuit à la grandeur et à l'universalité des sentiments qu'ils doivent exprimer. Ajoutons bien vite que toutes ces figures sont admirables de dessin, superbes de mouvement, irréprochables peut-être sous le rapport de la vérité naturelle, et que les différents groupes se relient les uns aux autres avec un art voisin déjà de la perfection. Donc, rien de plus intéressant que ce tableau, et par cela même rien de plus propre à faire voir ce qui manquait encore à la Renaissance pour toucher le but qu'elle poursuivait depuis si longtemps. Pourquoi

la conception de l'Urbinate, bien que privée de l'auxiliaire de la couleur, est-elle plus puissante que celle de Sandro? C'est que Raphaël a dégagé la science de Botticelli des liens individuels qui la confinaient dans le domaine d'une école à part, spéciale, facile à définir, et arrêtée dans sa marche malgré la grandeur de ses aspirations; c'est que le dessin du Louvre est plus savant encore que le tableau des Offices; que, de plus, la science, sans rien perdre de ses droits imprescriptibles, y montre des allures moins sèches, revêt son autorité d'une souplesse qui manquait au XVe siècle, et que, tout en témoignant d'un égal respect pour la nature, elle prouve une complète indépendance vis-à-vis du modèle vivant. Il y a un monde entre ces deux œuvres : l'une est en possession de l'antiquité, l'autre la cherche encore. Botticelli, sous les dehors du naturalisme florentin, accuse l'accent spécial d'un pays et d'un temps. Raphaël, véritablement touché de la grâce antique, parle la langue universelle du beau.

MARIAGE D'ALEXANDRE ET DE ROXANE.

Après la défaite de Darius III, Alexandre épousa la fille du satrape Oxyarte, Roxane, dont la beauté était merveilleuse. Le peintre Aétion s'empara de ce sujet, et en fit un tableau qui excita l'admiration universelle. Aétion fut couronné à Olympie, il fut placé parmi les plus grands artistes de la Grèce, et Proxénidès, qui présidait les Jeux Olympiques, lui donna sa fille en mariage. Lucien, qui avait vu ce tableau en Italie, nous en a aussi conservé la description : « C'est une « jeune vierge d'une beauté parfaite, » dit-il en parlant de Roxane. « Elle a les yeux baissés devant « Alexandre qui est debout devant elle. Une troupe « riante de petits Amours jouent avec les armes du hé- « ros. Les uns portent sa lance et ploient sous le faix; « les autres conduisent comme en triomphe un des « leurs, porté sur un bouclier. Un petit Amour paraît « s'être mis en embuscade, caché dans la cuirasse qui « est à terre [1]. » C'est ce texte qui a inspiré le Sanzio. Nous allons décrire ce dessin, tel qu'on le voit à Vienne dans la collection Albertine [2]. Ce n'est qu'une

1. Lucian., *Herodot., sive Aetion.*

2. Ce dessin, après avoir appartenu à Rubens, au cardinal Bentivoglio et au graveur en médailles Melan, a passé par les collections

simple étude, dans laquelle tous les personnages sont encore dans un état complet de nudité. Mais nulle part on ne peut mieux juger le grand style de Raphaël, dans ce qu'il a de naturel et de spontané; nulle part le sentiment inné de la beauté n'apparaît avec plus d'évidence.

Roxane est assise. Sa tête s'incline avec respect devant Alexandre, elle lève vers lui ses yeux pleins de tendresse, et elle porte la main à son cœur pour marquer sa reconnaissance et son dévouement[1]. Debout derrière elle, un Amour soulève avec légèreté les bandeaux de ses cheveux, et découvre complétement son oreille et son front. Un autre Amour, agenouillé devant elle, déchausse son pied délicat[2]. Les soins que ces beaux enfants rendent à Roxane ressemblent à des caresses. Alexandre, guidé par un troisième Amour plus puissant et d'un sentiment plus élevé que les deux autres, s'avance vers la fille d'Oxyarte et lui offre sa couronne[3]. Éphestion se tient sur un second plan, à la droite du héros; sa main droite porte la torche nuptiale, tandis que sa main gauche s'appuie sur le bras d'un adolescent. Cet adolescent est le jeune Hyménée,

Vanrose, de Crozat, du prince Charles de Ligne et du duc Albert de Saxe Teschen, qui le légua à l'archiduc Charles.

1. C'est la main gauche que Roxane porte à son cœur. La main droite s'appuie sur le lit.

2. Le pied gauche.

3. Alexandre tend vers Roxane sa main droite, sa main gauche pend le long de son corps. La jambe droite porte le poids de la figure; la jambe gauche est ramenée en arrière.

qui sert d'intermédiaire entre l'époux et l'épouse. Il est là tel qu'il apparaît dans les noces antiques, plus grand que l'Amour, mais presque sous les mêmes traits. Enfin l'on voit la troupe joyeuse des Amours. L'un d'eux est comme perdu dans la cuirasse d'Alexandre, il se traîne péniblement à terre et regarde avec une fine ironie le guerrier désarmé. Quatre autres Amours soulèvent le bouclier sur lequel s'est assis un des leurs. Les deux derniers réunissent leurs efforts pour porter la lance du conquérant.

Ainsi voilà quinze figures réunies dans un même cadre, se tenant toutes entre elles par des liens intimes, s'expliquant l'une l'autre avec une remarquable clarté, se touchant sans se confondre, satisfaisant également aux lois pittoresques et aux exigences de la raison. Chacune de ces figures, prise isolément, est belle de sa propre beauté, et, replacée au milieu du tableau, sa beauté personnelle s'augmente aussitôt de la beauté de toutes les autres. La pudeur délicieuse de l'épouse est admirablement encadrée entre les soins exquis des deux Amours. L'Amour, d'expression plus haute, rehausse de sa propre noblesse la dignité de l'époux. Éphestion sert de mesure à la grandeur de son maître. L'Hyménée est placé là comme un terme moyen entre l'homme et l'Amour. Tous les Amours enfin qui, après avoir désarmé le conquérant du monde, se font un jouet de ses armes, sont l'accompagnement et la fête de ce mariage... Un des tableaux tirés de Pompéi offre un trait analogue. Dans cette peinture, qui représente

Hercule chez Omphale, trois petits Amours s'efforcent de soulever la massue du dieu; image gracieuse et naïve, qui, d'un trait enjoué, rend sensible l'idée morale du sujet [1].

Pour faire du dessin de Raphaël un tableau définitif, il suffisait de jeter une draperie sur la partie inférieure du corps de Roxane, d'ajouter quelques pans de vêtements aux figures d'Alexandre et d'Éphestion, de préciser enfin le lieu de la scène. C'est ce qu'on voit dans la fresque qui décore la dernière salle de la galerie Borghèse [2]. Il est malheureusement impossible de reconnaître dans cette peinture la main de Raphaël. Non-seulement on n'y retrouve pas la sûreté de pinceau du maître, mais les contours eux-mêmes ont perdu la délicatesse qu'on admire dans le dessin. Le sentiment du beau est comme obscurci par une empreinte étrangère. Cette fresque a donc été certainement exécutée par un élève du Sanzio [3]. Elle est néanmoins

1. Ce tableau fut trouvé, vers 1837, dans le *tablinum* d'une petite maison située près d'une fontaine, au côté gauche de la rue dite *de la Fortune,* en se dirigeant vers la porte de Nola.

2. Dans la fresque, le torse de Roxane reste nu, une draperie couvre seulement la partie inférieure du corps. Alexandre est vêtu d'une courte tunique et d'un manteau. La tête est coiffée d'un casque. Éphestion porte un costume guerrier. Toutes les autres figures sont nues, comme dans le dessin de Vienne. Cette fresque se trouvait dans la villa de Raphaël. — On connaît plusieurs dessins d'école faits d'après cette peinture. Un de ces dessins se voit dans la réserve des dessins du Louvre. Un autre se trouve dans la collection royale de Londres.

3. On attribue communément l'exécution de cette fresque à Perino del Vaga. Mais la lourdeur du pinceau rend invraisemblable

remarquable et précieuse; mais, quel que soit son intérêt, j'ai hâte de la quitter pour revenir à Raphaël lui-même. Regardons de nouveau le dessin qui nous occupe, et, pour en mieux comprendre la valeur, mettons-le en présence d'une autre composition célèbre, représentant le même sujet et appartenant à la même époque de la Renaissance italienne. Cette comparaison nous ramène à la Farnésine, centre principal des études que nous poursuivons dans ce livre.

Agostino Chigi, dans un de ses voyages à Sienne, avait fait connaissance avec un artiste d'origine milanaise, Antonio Razzi, qui s'était rendu célèbre autant par ses débauches et ses excentricités que par ses travaux, et qui était plus connu déjà par les sobriquets de *Sodoma* ou de *Mattaccio* que par son véritable nom[1]. Le célèbre banquier, ayant été séduit par les qualités brillantes du peintre et s'étant amusé de ses bouffonneries, emmena le Sodoma à Rome et le présenta à Jules II, auquel il plut médiocrement. Il fut cependant, sur la recommandation de son puissant protecteur, installé au Vatican, et chargé de peindre le plafond de

une telle attribution. Les fresques du palais Doria, à Gênes, sont d'un maître, La fresque du palais Borghèse, à Rome, accuse une main à laquelle l'initiative, la puissance et la promptitude firent à la fois défaut.

1. Fra Domenico da Leccio, Lombard, ayant été élu général des moines de Monte Oliveto, Antonio Razzi courut le visiter au couvent de Chiusuri, à quinze milles de Sienne, et obtint la faveur de continuer les peintures que Luca Signorelli avait déjà consacrées à Saint-Benoît. Il amusa d'abord les moines, finit par les offenser et sortit de ce couvent avec le surnom de *Mattaccio* (l'Extravagant).

la *Chambre de la Signature*. Mais il songea plus à ses plaisirs qu'à sa réputation, et mit à ce travail peu de zèle et d'assiduité. Sur ces entrefaites Raphaël arrivait à Rome (1508) ; il était mis en possession d'une des parois verticales de la même chambre Vaticane, et bientôt il découvrait la première de ses fresques, la *Dispute du Saint-Sacrement*. L'épreuve était décisive. Antonio Razzi dut céder aussitôt la place au chef de l'école romaine ; ses peintures furent condamnées, et le Sanzio, « qui était la bonté et la modestie même, con- « serva les ornements du *Mattaccio*, aux personnages « duquel il se contenta de substituer, dans les cadres « circulaires qui existent encore aujourd'hui, les « figures de la Théologie, de la Philosophie, de la « Poésie et de la Justice. » Ce fut pour consoler le Sodoma qu'Augustin Chigi lui donna à peindre le *Mariage d'Alexandre et de Roxane* dans une des chambres du premier étage de son palais du Transtévère. Mais là aussi le génie de Raphaël devait bientôt poursuivre, atteindre et faire pâlir de nouveau la renommée du pauvre *Mattaccio*.

Antonio Razzi s'étant également inspiré du texte de Lucien, on doit retrouver dans sa peinture les mêmes personnages principaux qui viennent d'être signalés dans le dessin de Raphaël. Les différences ne peuvent porter que dans l'expression de ces personnages, dans leurs attitudes et dans les relations qu'ils ont entre eux.

On voit, en effet, Roxane assise au pied du lit

nuptial. Seulement ce lit, à peine indiqué dans le dessin de l'Urbinate, joue un rôle important dans la fresque du Sodoma. C'est un de ces grands meubles de style Renaissance, dont le baldaquin élégant est soutenu par des colonnes d'or richement ciselées. La courtine verte, superbe de couleur, est encombrée d'une multitude d'Amours[1]. Trois belles esclaves sont à côté du lit : la première écarte le rideau, la seconde maintient très-élégamment un vase sur sa tête, la troisième est plus inutile encore que les deux autres. Tout cet appareil est sans doute plein d'éclat; mais il a l'inconvénient, précisément à cause de la séduction qu'il exerce, de détourner l'attention, et d'attirer l'esprit de préférence sur ce qu'un semblable sujet porte en lui d'énervant et de trop réel. Quant à Roxane, elle est fort belle assurément, mais elle se préoccupe trop du spectateur et pas assez de son époux. Tournée vers nous presque de face, elle prend trop de soin de nous faire voir son trouble, pour que son émotion puisse nous séduire et nous gagner. Son corps est enveloppé d'un léger vêtement; mais il serait plus convenable qu'il fût nu, car ce vêtement a trop la forme du vêtement de tout le monde. Pourquoi aussi Roxane, tandis qu'un Amour montre un de ses seins, se charge-t-elle de découvrir elle-même sa jambe, et plus encore? N'y a-t-il pas dans tout ce geste

1. Ces Amours montés sur le dais du lit sont au nombre de cinq. Un d'eux s'apprête à percer de ses flèches le cœur de Roxane.

plus de coquetterie que d'honnêteté? N'y a-t-il pas une contradiction flagrante entre le mouvement de cette figure et le sentiment de chasteté qu'elle veut feindre, mais qu'elle n'exprime pas? Il ne suffit pas qu'une femme baisse les yeux, il faut qu'elle force ceux qui la regardent à baisser aussi les yeux devant elle. Quant aux Amours qui assistent Roxane, celui qui arrange les cheveux a le tort de porter en même temps une main à la poitrine; l'autre se cramponne à la jambe et l'allonge avec une espièglerie d'un goût douteux; un troisième, qui ne sert qu'à combler un vide, devient tout à fait impertinent. Combien la Roxane de Raphaël est plus chaste dans sa complète nudité! Comme elle est soumise et reconnaissante, pénétrée de modestie, tremblante et véritablement émue à l'approche d'Alexandre! Pour elle, le public n'existe pas : elle ne voit et n'entend que le héros qu'elle aime, elle n'a de pensées que pour lui et s'oublie complétement sous le regard qui la couvre. Aucune fausse honte ne saurait atteindre son cœur; et si elle est belle, elle n'en sait vraiment rien. Elle se livre tout entière, corps et âme, avec naïveté, avec franchise, avec pudeur. Et de là part des Amours qui prennent soin de sa beauté, quelle délicatesse, quelle discrétion, quel respect! Ils sont là surtout pour ajouter leur grâce à la grâce de l'épouse, parce que, selon les desseins de la Providence, la beauté des enfants est nécessaire pour compléter la beauté de la femme. Ainsi, dans le tableau du Sodoma il y a une jeune reine que des Amours folâtres lutinent en la déshabillant : sous

le linge transparent qui la couvre, elle paraît en possession complète d'elle-même, n'ignore rien et ne veut laisser ignorer rien de tout ce qu'elle vaut. Dans le dessin de Raphaël, au contraire, c'est une vierge qu'aucun souffle impur n'a encore touché, et dont le cœur tremblant s'avance avec respect au-devant d'un rêve de bonheur. L'idéal est certainement du côté de cette figure.

Si je considère ensuite la figure d'Alexandre, je la trouve fort belle dans la fresque de Razzi. Cependant elle me paraît chargée plutôt que parée de son royal vêtement : la richesse de cette tunique et de ce manteau nuisent à l'élégance, sans ajouter rien à la majesté; les jambes se perdent et s'épaississent sous les ornements des riches cothurnes. L'Alexandre du Sanzio est infiniment plus grandiose, et l'on songe involontairement à ce qu'il devait être sous le pinceau d'Apelle [1]. Aucun insigne ne recommande spécialement le héros à l'attention du spectateur, et cependant, du premier regard on l'aperçoit. On le reconnaît de suite à sa beauté, plus haute encore que celle des autres personnages, à sa prestance souveraine, au souffle divin qui anime toute sa figure. On sent que cette main qui s'avance vers Roxane, et dans laquelle on ne voit rien encore, ne peut tenir autre chose qu'une couronne, tant le geste a de noblesse et de grandeur. — L'Amour

1. Apelle avait eu le privilége de reproduire seul l'image d'Alexandre. Obéissant à l'instinct de sa race, qui était de tout diviniser, il avait peint le héros semblable aux dieux. Aussi Alexandre lui-même préférait-il au fils invincible de Philippe le fils inimitable d'Apelle.

qui conduit Alexandre, d'un sentiment si tendre et si poétique chez Raphaël, n'est plus chez le Sodoma qu'un enfant effronté. Et puis, à quoi sert, dans la fresque de la Farnésine, cet autre Amour qui suit le conquérant en relevant un pan de son manteau? — Les deux figures de l'Hymen et d'Éphestion, si bien placées sur un second plan entre Alexandre et Roxane, dans le dessin de l'Urbinate, paraissent derrière le héros, mais sur le même plan, dans la composition d'Antonio Razzi, et prennent alors une position et une importance fâcheuses. La place de l'Hymen ne saurait être ailleurs qu'entre les deux époux, tandis que le compagnon chéri d'Alexandre doit se tenir à côté de son maître et lui servir de témoin; il doit, en outre, au point de vue pittoresque, manifester, par une infériorité relative, l'importance et le caractère idéal du conquérant. C'est ce que n'a pas compris le Sodoma. Dans son tableau, l'attention se porte de préférence sur le groupe de l'Hymen et d'Éphestion. Ce sont assurément les deux plus belles figures, les plus sympathiques, celles sur lesquelles l'esprit se repose avec le plus de bonheur. — Enfin, le *Mattaccio*, qui a prodigué fort inutilement les Amours au sommet de sa fresque [1], ne leur a pas laissé la place de se développer, à l'endroit où ils devaient mettre en lumière, selon l'esprit de l'antiquité, cette idée qui est de tous les lieux et de tous les temps : quelque fort que soit un homme et quelque grand qu'on

1. Sept Amours voltigent au plafond, et poursuivent Alexandre de leurs traits.

le nomme, il suffit d'un enfant pour se jouer de sa force et d'une femme pour triompher de sa grandeur. On a vu quelle importance Raphaël avait donnée à l'épisode des Amours jouant avec la lance, la cuirasse et le bouclier d'Alexandre, quels soins il avait prodigués à ces admirables enfants, avec quelle sollicitude il avait écarté d'eux toute vulgarité, de quelle beauté, de quelle grâce, de quel style il les avait doués! Rien de tout cela ne se trouve dans la fresque d'Antonio Razzi. Les deux Amours qui soulèvent le bouclier, le penchent avec malice, de manière à faire tomber à la renverse celui qu'ils élèvent ainsi. Un seul Amour suffit pour porter la lance, et encore s'efface-t-il complétement, de manière à perdre toute valeur et toute signification. Quant à celui qui revêt la cuirasse, il est comme enseveli dans un carcan dont la forme douteuse disparaît presque hors du champ du tableau.

Je ne veux atténuer en rien les qualités brillantes de la fresque du Sodoma; mais à quelque point de vue qu'on se place, soit qu'on envisage l'ensemble, soit qu'on cherche la valeur individuelle de chaque personnage, cette peinture sert assurément de mesure à la beauté du dessin de Raphaël. C'est presque comme si, en présence des procédés sommaires qui anticipaient déjà, dès le commencement du XVI[e] siècle, sur la décadence qui allait venir bientôt, on plaçait une de ces œuvres rares de l'antiquité grecque, où la volonté brille autant que l'inspiration. J'étais moins à l'aise tout à l'heure pour démontrer la supériorité de Ra-

phaël, lorsque je rapprochais le dessin de *la Calomnie* du tableau de Sandro Botticelli. C'est que je me sentais devant une œuvre véritablement admirable, où tout était calculé avec un grand art, où la science la plus réfléchie avait prêté au talent d'un maître son concours nécessaire et indispensable, où il ne manquait enfin qu'un peu de liberté pour arriver à la grâce. Mais combien le *Mattaccio* est loin déjà de cette sincérité d'intentions, de ce labeur opiniâtre qui triomphe de tout et parvient à tout exprimer avec mesure et avec clarté! La nature cependant avait prédestiné Antonio Razzi pour être un grand artiste; une vie déréglée le rabaissa au rang d'un improvisateur souvent heureux, rarement raisonnable, jamais égal. Nous avons parlé peut-être de la meilleure de ses œuvres. Si toutes les figures n'y sont pas parfaitement à leur place, si la beauté qui les pare n'est que superficielle, au moins n'y a-t-il rien de tout à fait choquant, rien de complétement trivial, rien d'absolument disparate, rien de détestable, comme cela se rencontre presque invariablement dans ses autres tableaux[1]. L'harmonie de la couleur est parfaite et couvre tout ici d'un voile tellement séduisant qu'on se sent presque désarmé. Le Sodoma avait puisé à l'école lombarde le secret des belles couleurs et des riches effets de lumière. Les par-

1. Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder la fresque qui se trouve à côté de celle-ci, dans la même chambre de la Farnésine. Cette seconde fresque représente la famille de Darius aux pieds d'Alexandre.

ties peintes en clair-obscur ont une vigueur et une vérité qui rappellent Léonard. Les chairs sont du plus beau ton, et les riches chevelures blondes y projettent des ombres aussi chaudes que légères et transparentes. D'un autre côté, dans ces têtes si heureuses et si peu cherchées, on retrouve la candeur et la gaieté du peuple siennois, au milieu duquel le peintre avait longtemps vécu. Dans ce tableau enfin, où le maniement de la fresque ne laisse rien à désirer, la perspective aérienne a des ressources merveilleuses. Mais toutes ces séductions ne sont qu'extérieures, elles n'ont rien de profond, rien qui laisse une trace et une impression salutaires dans l'âme du spectateur. Effacez la surface, et l'éblouissement disparaît. Telle est cette œuvre et tel était l'homme. Il peignait le plus souvent de pratique, sans études préalables, sans modèles et souvent sans cartons. De là des traits heureux de verve et quelquefois d'inspiration [1], de là aussi des défaillances continuelles et des inégalités choquantes. Il faut le dire, le Sodoma était de son temps, et s'il ne satisfaisait pas toujours les délicats, il entraînait souvent la multitude. Aussi Paolo Giovio, dominant la voix de la foule, disait, après avoir rappelé la mort de Raphaël : *Plures pari pene gloria certantes artem exceperunt et in his Sodomas Vercellensis*. Cinquante ans plus tard, Annibal Carrache affirmait qu'Antonio Razzi était un très-grand maître, *que son goût était exquis*, et que peu d'ouvrages

1. Voir notamment l'*Évanouissement de sainte Catherine* dans l'église *San-Domenico*, à Sienne.

pouvaient être comparés aux siens. Mais la parole du Giovio est sans autorité en cette matière. Quant au Carrache, les efforts qu'il tenta lui-même ont démontré depuis longtemps qu'il était doué d'un de ces esprits moyens qui ne peuvent ni concevoir le sublime, ni atteindre le beau. Il suffit de placer un simple dessin de Raphaël vis-à-vis de la plus belle peinture du Sodoma, pour faire justice des aberrations d'apologistes imprudents, pour qu'aussitôt disparaisse le nuage d'or qui peut éblouir un instant. La raison et la science reprennent alors leurs droits imprescriptibles, l'élément poétique se dégage, la lumière se fait, chaque chose rentre dans sa sphère et chaque homme reprend son rang : Antonio Razzi va grossir la foule des artistes éminents de la première moitié du XVI[e] siècle, Raphaël reste seul, comme un phare lumineux, sur un sommet où il n'y a place que pour lui.

Parmi les dessins que l'antiquité inspira à Raphaël, nous nous sommes contenté de mentionner les principaux. Bientôt ces dessins, reproduits par des copies et par la gravure, sortirent de l'école, se répandirent en Italie et vinrent exercer sur l'Europe civilisée l'influence la plus bienfaisante. Tout le XVI[e] siècle ranima ses forces à cette source pure et intarissable. Les

arts industriels cherchèrent à s'assimiler les pensées, l'âme et le sentiment du maître. Nos grands émailleurs rivalisèrent de zèle avec les habiles faïenciers italiens pour s'approprier cette généreuse substance, et répétèrent à l'infini ces improvisations, en les modifiant quelquefois, en les altérant plus souvent encore, mais en s'animant toujours au souffle primitif. C'est ainsi que, dans l'antiquité, tout ce qui se rapportait au luxe et même aux nécessités de la vie, les camées, les bijoux, les vases et jusqu'aux plus humbles ustensiles, avaient porté l'empreinte puissante du génie grec. La Renaissance eut une force immense d'expansion. Le goût, en s'altérant chaque jour davantage, refléta longtemps un rayon de la beauté de Raphaël. On n'a qu'à regarder, dans toutes les grandes collections de l'Europe, les produits secondaires de l'art, et l'on verra que chaque trait sorti de la main de l'Urbinate s'est multiplié pour ainsi dire à l'infini. Ici c'est *Vénus Anadyomène*[1] entourée d'un appareil mythologique qui la dépare, mais dont elle parvient à triompher. Là ce sont les Tritons et les Néréides qui forment le cortége de *Galatée*. Ailleurs je reconnais les petits génies du *Parnasse*, gravé par Marc-Antoine. Plus loin, c'est l'*Enlèvement d'Hélène*, le *Jugement de Pâris*, l'*Ariadne*, *Alexandre et Roxane*, *Énée portant Anchise*[2], *la Cassolette*, etc., etc., etc. Les disciples de Michel-Ange

1. D'après le dessin de la collection royale d'Angleterre.

2. Ce groupe se trouve dans la fresque de l'*Incendie du Bourg*, au Vatican.

eux-mêmes empruntèrent à Raphaël : témoin Hugues Sambin qui rappela, sur le pilier central du portail de l'église Saint-Michel à Dijon, la *Vénus sortant du bain*, et l'*Apollon* de l'*École d'Athènes*. On pourrait retrouver ainsi, sur les émaux, sur les faïences, et jusque dans les bas-reliefs des églises, chacun des dessins que nous venons d'étudier, et reconnaître, malgré les mille transformations que le goût de l'artiste ou de l'artisan leur a fait subir, tous les témoignages que Raphaël a laissés en faveur de l'antiquité.

De tous ces témoignages il nous reste à considérer le plus important, les fresques de Psyché dans la *Loggia* de la villa d'Agostino Chigi. Mais avant d'aborder cette étude, arrêtons-nous encore un moment devant quelques-unes des fantaisies mythologiques qui naissaient sans effort dans la pensée de Raphaël, et qui auraient pu se multiplier presqu'à l'infini, grâce aux nombreux dessins dont nous venons de considérer les plus remarquables.

DÉCORATION DE LA CHAMBRE DE BAIN

DU CARDINAL BIBBIENA.

Un prélat érudit, digne en tout du pape dont il était le serviteur, va nous ramener au Vatican, non plus vers les grands travaux des *Chambres* ou des *Loges*, mais dans l'intimité de sa propre demeure, où Raphaël a laissé une des preuves les plus irrécusables de son goût pour l'antiquité, et de la mesure parfaite qui lui permit de tout oser, sans jamais dépasser le but au delà duquel la liberté devient licence.

Rien n'est plus authentique et rien n'est plus connu que les relations qui lièrent Raphaël à Bernardo Dovizio da Bibbiena, cardinal de *Santa-Maria-in-Portico*. Le gage le plus intime de cette amitié se trouve dans l'offre que le Bibbiena fit à l'Urbinate de lui donner pour femme sa nièce Maria...[1] « Apprenez », écrivait le Sanzio à son oncle maternel, Simone Battista di Ciarla, « que le cardinal de *Santa-Maria-in-*

1. Fille d'Antonio Dovizio da Bibbiena, frère du cardinal.

« *Portico* veut me donner une de ses parentes, et « qu'avec le consentement de mon oncle le prêtre[1] et « votre consentement je me suis mis à la volonté de Sa « Seigneurie[2]... » Ce projet d'alliance subsista jusqu'à la mort de Maria, ainsi que le prouve l'inscription gravée sur la tombe de cette jeune fille, dans la chapelle sépulcrale de Raphaël, au Panthéon[3].

Bibbiena n'avait pas de palais à Rome. En sa qualité de secrétaire particulier du pape, et d'après le désir spécial du Souverain Pontife, il logeait au Vatican. « *Dabimus operam, ut quæ prior nostrarum ædium* « *pars vacua erit, tua sit,* » lui écrivait Léon X[4]. Son appartement se trouvait au troisième étage du palais et ouvrait sur les Loges supérieures, au-dessus des Loges décorées par Raphaël[5]. C'est là qu'on trouve encore aujourd'hui la preuve des rapports du cardinal et du peintre. Là aussi on voit un des signes les mieux faits pour caractériser une époque. Bibbiena

1. D. Bartolomeo Santi.

2. Cette lettre est datée du 1er juillet 1514.

3. Maria mourut avant Raphaël. Elle était très-faible de santé, et il fallut retarder le mariage : la mort seule de cette jeune fille vint en détruire l'espérance.

4. Cette lettre de Léon X au Bibbiena se trouve parmi les lettres latines de P. Bembo. Lib. XIII.

5. C'est dans cet appartement que le Bibbiena mourut en 1520, la même année que Raphaël : *Hic die Veneris novembri IX* (*1520*) *cum in palatio Papæ mortuus sit, nec habeat propriam domum ad quam possit deferri, mendicavimus domum in Burgo veteri Sitino, ubi olim cardinalis de Ara-Cœli habitavit...* (Pâris de Grassi.)

avait désiré que le Sanzio lui décorât une chambre de bain, et il avait voulu que tous les motifs de cette décoration célébrassent les triomphes de l'Amour.

Raphaël s'était mis à l'œuvre aussitôt et il avait fait déjà quelques dessins, lorsque le cardinal fut obligé de s'absenter. Or voici ce que Pierre Bembo écrivait alors au Bibbiena : « .... Raphaël, qui se « recommande toujours à vous, a fait le portrait de « notre Tebaldeo avec un naturel si étonnamment « vrai, que Tebaldeo ne ressemble pas autant à lui-« même qu'à son portrait. Quant à moi, je n'ai jamais « vu pareille ressemblance. J'en suis jaloux et je songe « aussi à avoir un jour mon portrait de la main de « Raphaël... J'en étais là de ma lettre, quand voici « Raphaël qui entre. Il semble avoir deviné que je « vous parlais de lui. Il me prie d'ajouter ceci : Faites-« lui connaître les autres sujets que vous désirez dans « votre petite chambre de bain ; envoyez-lui-en la « description ; car les sujets déjà arrêtés doivent être « mis en œuvre cette semaine... » Cette lettre est datée de Rome, le 19 avril 1516. Quelques jours après, le 25 avril, Bembo écrit de nouveau au Bibbiena, pour lui dire que Raphaël n'a pu placer dans la chambre de bain une Vénus antique en marbre que possédait le cardinal, la niche qui devait la recevoir s'étant trouvée trop petite. Bembo prie son ami de lui céder cette Vénus, et termine ainsi : « Si « ma demande vous semble trop téméraire, Raphaël, « *que vous aimez tant*, m'excusera auprès de vous ;

« car c'est lui-même qui m'a encouragé à vous pré-
« senter cette demande. Je pense donc que vous ne
« désavouerez pas *votre* Raphaël [1]... »

On ne saurait trop multiplier de semblables documents : d'abord, parce qu'ils montrent avec quelle intensité d'affection Raphaël était aimé des plus illustres personnages de son temps ; ensuite, parce qu'ils complètent et expliquent les œuvres du maître, mieux que tous les commentaires possibles. Qui donc oserait reprocher au Sanzio la nudité de ses figures ? qui donc au contraire n'admirerait pas la retenue de son goût et la chasteté de ses compositions les plus païennes, quand des cardinaux lui commandaient de célébrer l'Amour et de placer une statue de Vénus dans leur chambre de bain ? Quelles licences il aurait pu se permettre ! N'est-il pas évident que, loin d'entraîner son époque, loin même de la suivre dans ses égarements, il la dominait et la retenait au sommet d'une pente fatale ?

1. Passavant, t. I, p. 236. — Bembo était à Rome depuis 1512. Né à Venise en 1470, il avait vécu à Ferrare dans l'intimité de Tebaldeo, de Sadolet, d'Ercole Strozzi, du duc Alphonse d'Este et de Lucrèce Borgia ; puis à Urbin (1506-1512), où il avait connu Raphaël, qu'il ne cessa d'aimer tendrement. Léon X, à son avénement au trône pontifical, le prit pour son secrétaire. Émule de Pétrarque, il rendit à la poésie italienne quelque chose de la première élégance de son accent toscan. Il chanta, non pas un amour idéal, mais la belle Morosina, avec laquelle il vécut vingt ans et qui lui donna quatre enfants. Il ne fut nommé cardinal que sous Paul III. Il avait alors soixante-dix ans, et Morosina était morte depuis quatre ans. Plus âgé de dix ans que Raphaël, Bembo lui survécut vingt-sept ans. Il mourut en 1547.

Je me garderai d'ailleurs de faire un crime au Bibbiena de son penchant pour le paganisme. N'oublions pas que la Renaissance fut un retour vers l'antiquité, et que le cardinal Bibbiena fut un homme de la Renaissance. C'est à ce titre, et à ce titre seulement que l'histoire a enregistré son nom. Quand on a le bonheur de naître dans un siècle de luttes et de combats, il faut être de son temps, partager ses passions, lutter et combattre avec lui. Les arts de la Grèce et de Rome, alors qu'on croyait les avoir retrouvés, méritaient bien qu'on se prît pour eux d'enthousiasme, et comment s'étonner que, dans cette ferveur de réparation, on n'ait pas quelquefois outre-passé les bornes? En présence de la splendide beauté des marbres antiques, comment ne pas revenir avec prédilection vers le paganisme qui avait inspiré de tels chefs-d'œuvre? Comment ne pas chercher au moins à dégager des erreurs de la fable les lueurs de la vérité? N'y avait-il pas là de quoi tenter des âmes généreuses, et ces âmes, pour céder à ces tentations, se détachaient-elles du christianisme? N'oublions pas combien la Renaissance avait placé haut le but qu'elle se proposait d'atteindre, et disons-nous que si, après l'avoir touché, elle ne s'y est pas arrêtée, c'est qu'il est dans la nature humaine d'être excessive quand elle n'est pas inerte. Les siècles d'indifférence sont mal venus dans leur sévérité contre les siècles de passion. Pour moi, je ne saurais trop le redire, je suis reconnaissant à l'Église romaine d'avoir été la première dans ce généreux élan

vers l'antiquité ; et quand je considère la grandeur des services que les Jules II, les Léon X et les hommes éminents qui les entouraient rendirent à la civilisation, mon admiration désarme ma sévérité. Proscrire la Renaissance et les monuments qui en font foi, c'est répudier une des gloires de l'Église et de la papauté. C'est une faute qu'un zèle imprudent commet souvent de nos jours.

Pendant les différents séjours que j'ai faits à Rome, jamais je n'ai pu voir la chambre de bain du cardinal Bibbiena. Vainement j'ai sollicité, vainement j'ai usé de toutes les recommandations, toujours j'ai éprouvé même refus poli, mais inflexible. J'ai eu l'honneur enfin d'être présenté au ministre tout-puissant du Saint-Père par la plus haute autorité militaire que la France eût à Rome. Je me croyais sûr alors de réussir. J'ai trouvé en effet une rare affabilité dans l'accueil qui m'a été fait : les manuscrits les plus précieux de la bibliothèque Vaticane ont été mis à ma disposition avec une libéralité qu'on trouverait difficilement ailleurs et dont je garderai toujours un souvenir reconnaissant; toutes les portes m'ont été ouvertes, toutes, excepté une seule, celle par où je voulais entrer. Quand j'ai parlé de la fameuse chambre de bain et des fresques qu'elle contient, il m'a été répondu que tout cela n'existait plus. Il semblait même qu'on eût perdu jusqu'au souvenir de l'appartement du cardinal Bibbiena. L'histoire avait pour ainsi dire disparu; il ne restait plus

qu'une légende vague, obscure, déjà presque fabuleuse. Il m'était impossible d'insister désormais. Je m'inclinai devant cette fin de non-recevoir, et je me tus; mais je pris la résolution de protester, et je proteste.

Je proteste au nom de la vérité d'abord, et puis aussi contre la parole imprudente qui charge gratuitement la papauté contemporaine d'un acte de barbarie qu'elle n'a pas commis. S'il était vrai que cette chambre n'existât plus, s'il était vrai qu'on eût porté la main sur les peintures du Sanzio, quelle arme on fournirait aussitôt aux ennemis de la cour de Rome! Mais non ; le souvenir du secrétaire de Léon X vit encore au milieu des fresques de Raphaël. Cette chambre existe, et personne au monde n'oserait prendre la responsabilité de la détruire. Seulement on en a voilé les parois. Croit-on que l'histoire puisse ainsi disparaître? Oublie-t-on que le Bibbiena était le ministre intime, dévoué, presque l'*alter ego* d'un Pape, et que l'amour ou plutôt la passion de l'antiquité, qu'on lui reproche, avait pour complice et pour instigateur le Souverain Pontife lui-même? Ne comprend-on pas que si l'on détruisait aujourd'hui ce qui rappelle le serviteur, on serait condamné à anéantir demain ce qui reste du maître? Au Vatican, chaque pierre prend une voix, parle et enseigne sans cesse. Si donc on avait fait disparaître les fresques de la chambre de bain du cardinal, il faudrait, pour être conséquent avec soi-même, effacer ce qu'on voit encore dans les Loges ; car

dans cette galerie magnifique, où le nom de Léon X est à jamais associé au nom de Raphaël, combien de sujets doivent scandaliser davantage! Puis on ne pourrait se dispenser de passer des Loges jusque dans les Chambres, et d'y poursuivre encore cette œuvre de destruction. Les plus belles fresques du Sanzio n'y sont-elles pas consacrées à l'antiquité? Pourrait-on voir avec indifférence les poëtes et les philosophes du paganisme se mêler aux Pères et aux docteurs de l'Église, pour proclamer d'une même voix que toutes les conquêtes de l'intelligence sont sœurs et doivent se prêter un mutuel concours? Eh bien, quand tout sera détruit, on n'aura rien fait encore : les preuves du paganisme de la Renaissance et de l'illustre patronage que lui prêta la papauté demeureront flagrantes et irrécusables. Le jour où nous ne pourrons plus apprendre, en regardant les fresques de Raphaël, ce qu'aimait le Bibbiena, nous le chercherons dans les œuvres mêmes du secrétaire de Léon X. Or il est infiniment plus honnête de regarder la Vénus Anadyomène, dessinée par Raphaël, que de lire *la Calandra*[1]. On fera donc sagement de rendre aux arts un monu-

1. *La Calandra* fut imprimée en 1521, sous ce titre : *Commedia elegantissima in prosa nuovamente composta per messer Bernardo da Bibbiena, intitolata Calandra* (in-8°). Cette première édition est très-rare. Six autres éditions suivirent consécutivement. — Le mot *Commedia* avait été prononcé pour la première fois en Italie par Dante, à propos de son poëme. Boccace avait aussi donné le nom de *Commedia* à son *Admète*, espèce de roman en prose et en vers. Au xve siècle, le mot ne reparut plus; mais on étudia Plaute et Térence, et l'on commença à représenter leurs pièces. Ber-

ment qui leur appartient et sur lequel la science seule a des droits. La vérité est imprescriptible ; quiconque veut lutter contre elle se brise. Toutes les époques ont laissé au Vatican des traces qui doivent être respectées. Il faut se persuader aussi, et cette considération seule devrait faire aussitôt lever tous les voiles, que, sous le mystère dont on enveloppe ces peintures, l'ignorance voit des licences qui n'y sont pas ; qu'à la place des gracieuses images dessinées par Raphaël, la malveillance invente des compositions obscènes et honteuses ; qu'enfin l'on donne ainsi gain de cause à la sottise et à la méchanceté, qui confondent les temps, pour condamner plus facilement les hommes, et atteindre ensuite, à l'aide de ces condamnations téméraires, les

nardo Dovizio, né le 4 août 1470 (la même année que le Bembo), à Bibbiena, dans le Casentino, s'attacha de bonne heure au cardinal Jean, et lui resta constamment fidèle. Il entretint chez son maître, devenu Léon X, le goût des lettres et des joyeux spectacles, remplaça, dans les brefs, le latin de la *Daterie* par celui de Cicéron, fit venir au Vatican les comédiens de l'Académie des Rozzi de Sienne, et égaya la cour pontificale de leurs atellanes licencieuses. *La Calandra* ou *Calandria* avait été écrite dès le commencement du XVI[e] siècle et représentée pour la première fois à la cour d'Urbin au mois d'août 1508. Elle fut jouée plus tard devant Léon X et devant Isabelle d'Este, marquise de Mantoue. C'est une imitation très-libre des *Ménechmes* de Plaute, avec des jumeaux de sexe différent, ce qui donne lieu à des scènes infiniment vives et graveleuses. Certains passages sont à ce point intraduisibles en français, que M. Théodore Muret a dû les supprimer dans sa traduction. Cette comédie, qui faisait les délices des délicats du temps de Léon X, a suffi pour assurer la renommée littéraire d'un cardinal. Qu'on juge par là de l'état des mœurs. Ce n'est pas d'ailleurs un fait isolé. Douze ans au moins avant l'apparition de *la Calandra,* en 1494 ou 1495,

principes eux-mêmes. Aimer la Renaissance, ce n'est pas en approuver les excès. Chercher à la nier au Vatican, c'est outrager à la fois l'histoire et la papauté.

N'ayant donc pu voir par moi-même les fresques de Raphaël dans la chambre de bain du cardinal Bibbiena, je suis condamné à en parler sur la foi d'autrui, ou d'après les reproductions très-insuffisantes que j'en ai sous les yeux.

Dans cette chambre, décorée dans le goût de l'antique, Raphaël semble avoir voulu restituer une des salles des Thermes de Titus ou des bains de Livie. — Le plafond est divisé en vingt et un petits caissons richement encadrés, qui contiennent, sur des fonds de différentes couleurs, des Amours, des figures condui-

Arioste, encore écolier sous son maître Grégoire de Spolète, avait écrit en prose ses deux premières comédies, *la Cassaria* et *i Suppositi,* en s'inspirant de l'esprit de Plaute et en rappelant *les Captifs* et *l'Eunuque* de Térence. Ces pièces, ainsi que *la Lena, il Negromante* et *la Scolastica,* sont vicieuses par le fond autant que licencieuses par la forme; de même *la Mandragore,* de Machiavel, que le cardinal Jean avait applaudie à Florence et que le pape Léon voulut voir représenter au Vatican. (J. B. Rousseau l'a traduite en français, et La Fontaine en a tiré un de ses contes.) La deuxième comédie de Machiavel, *la Clizia,* est encore une amplification de *la Casina,* la plus libre des comédies de Plaute... Léon X poussait parfois jusqu'à l'excès le goût des bouffonneries. Guerno, Moro, Brandini et le moine Mariano égayaient ses repas en excitant à leurs dépens sa verve railleuse. — Cette simple note suffit pour montrer de combien l'esprit de Raphaël fut supérieur aux mœurs de son temps. (Voir les remarquables documents tirés des archives palatines de Modène par le marquis Giuseppe Campori, *Gazette des Beaux-Arts,* 1er avril, 1er mai, 1er septembre 1863.)

sant des chars, des animaux et des paysages. Ce plafond a, dit-on, beaucoup souffert de la fumée et de l'humidité, et parmi les quatre tableaux où se trouvaient des Amours, on n'en reconnaît plus qu'un seul, celui où Cupidon lutte avec Pan[1]. Autant qu'on en peut juger par les gravures de Landon et de Piroli, ce doit être une composition pleine de verve, empreinte d'une gaieté franche et naïve. — Les parois verticales sont couvertes d'un rouge sombre, et divisées, par de légères arabesques, en huit compartiments principaux[2]. La porte occupant un de ces compartiments, il en reste sept dans lesquels sont représentés les sujets suivants : la Naissance de Vénus, Vénus traversant les ondes en compagnie de l'Amour, Vénus blessée se plaignant à l'Amour, Vénus retirant de son pied une épine, la Nymphe Syrinx surprise par le dieu Pan, Vénus et Adonis, la Naissance d'Érechthée. Parmi ces compositions, les quatre premières sont de Raphaël et doivent seules nous occuper, ou plutôt nous préoccuper. Deux des trois autres sont de Jules Romain. La dernière est très-faible.

Nous ne parlerons pas ici de la Vénus Anadyomène. Nous l'avons rencontrée déjà parmi les dessins les plus remarquables dont Raphaël emprunta l'idée à l'antiquité, et nous trouvant directement alors en présence de la pensée du maître, nous avons pu en appré-

1. Passavant, t. II, p. 233.
2. M. Grüner a reproduit en chromo-lithographie une de ces parois. (Voir *Specimens of ornemental art*. London, 1850, p. 79.)

cier toute la valeur[1]. Ajoutons seulement qu'outre la figure principale d'Aphrodite, la fresque rappelle l'épisode de la mutilation d'Uranus. Saturne apparaît au milieu des nuages, armé de la faucille de diamant qu'il a reçue de sa mère, et s'apprête à empêcher que la Terre tombe désormais au pouvoir de nouveaux Titans[2].

Dans le second tableau, la mer promène « sur son « onde réjouie Vénus, brillante de rosée[3]. » La déesse, à peine née de l'écume fécondée par le sang d'Uranus, est assise sur un monstre marin et emportée à travers les flots. Elle est vue de dos, et retourne vers nous sa tête rayonnante de beauté. Près d'elle est un Amour, monté sur un dauphin, dont il stimule l'ardeur à l'aide d'une baguette. « Cette scène est d'un charme « extraordinaire[4]. » Ces figures doivent être en effet délicieuses. Mais je n'en puis parler, ne les connaissant que par des reproductions, suffisantes seulement pour inspirer les plus vifs regrets[5].

Le tableau suivant montre Vénus blessée, portant la main gauche à son sein, d'où s'échappe une goutte de sang. C'est de cette blessure, faite accidentellement par une des flèches de l'Amour, que naquit la passion de Vénus pour Adonis. Aphrodite regarde avec attendris-

1. Voir dans ce volume, page 41.
2. Landon, n° 177.
3. « Lorsque la mer eut formé de son écume et montré sur son « onde réjouie Cypris, brillante de rosée... » Anacréon, ode II.
4. Passavant, t. II, p. 230.
5. Landon, n° 176.

sentent la plaie de son cœur. Il y a dans le mouvement de sa figure, dans son geste, dans ses traits, un mélange de confusion et d'ardeur, dont le sentiment doit être exquis. Cupidon, tenant avec indifférence son arc et ses flèches, est près de sa mère, peu soucieux de la souffrance qu'il lui cause. Un arbre répand sur Vénus et sur l'Amour la fraîcheur de son ombre[1]. Nous pouvons juger approximativement de la grâce de cette composition par le dessin de la collection Albertine. Ce dessin n'est pas de la main du Sanzio, mais il est d'un de ses élèves, et reproduit avec élégance l'esprit de la fresque[2]. Quand on songe que de si précieuses peintures sont mises à l'index, cachées, menacées de ruine, ou seraient même anéanties déjà, s'il fallait en croire une parole dont on ne devrait cependant jamais douter, les regrets, la crainte et l'indignation grandissent de tout ce qu'on éprouve d'admiration pour Raphaël.

Le quatrième tableau représente, ou plutôt représentait Aphrodite assise sous un arbre et retirant de son pied l'épine qui l'a blessée. « Ce tableau a été en- « levé depuis longtemps de la chambre de bain, et la « place qu'il occupait a été récrépie[3]. » Il rappelait avec simplicité un des épisodes charmants de la Fable. Lorsque Diane eut lancé contre Adonis le sanglier qui

1. Voir la gravure d'Agostino Veneziano, Bartsch, t. XIV, n° 286. — Landon, n° 172.

2. Ce dessin, exécuté à la sanguine, a passé par les collections de Crozat, d'Isaac Walraven, de Rutgers et de Ploos van Amstel.

3. Passavant, t. II, p. 231.

devait lui donner la mort, Vénus accourut pour secourir son amant, et, dans sa précipitation, se blessa aux épines qui se trouvèrent sous ses pas. Quelques gouttes de ce sang divin tombèrent sur des roses, qui, de blanches qu'elles étaient, devinrent rouges. Suivant une autre légende, « Vénus versa autant de larmes « qu'Adonis répandit de sang. Du sang naquirent les « roses, et les larmes engendrèrent les anémones[1]. »

Ces quatre tableaux revêtent assurément des formes païennes, mais la grâce qui les pare appartient au sentiment moderne. Les idées qu'ils font naître ne sont pas des idées voluptueuses. Ces nobles figures nous élèvent autant qu'elles nous séduisent; loin d'énerver, elles fortifient, car elles font naître à chaque instant la notion d'une beauté supérieure; loin d'exciter les instincts vulgaires, elles n'apportent que des pensées douces, calmes, riantes et fraîches. La notion incomplète qu'on en peut prendre par les dessins et par les gravures suffit déjà pour convaincre de cette vérité, qui se trouve d'ailleurs démontrée avec la dernière évidence par l'étude des reproductions faites d'après les trois autres tableaux. Dans ces dernières peintures en effet Jules Romain est loin de se tenir à la hauteur de son maître. Il faut la puissance du génie

1. Bion, id. I, 64. — Cette composition a été souvent reproduite et quelquefois transformée par des imitateurs de Raphaël. C'est ainsi que dans un tableau à l'huile qui se trouve à Manheim, on voit Vénus chaussant son pied d'une sandale (Landon, nº 171), et qu'ailleurs, la même figure semble sortir du bain et essuie son pied encore humide.

pour rehausser de pareils sujets au point de les rendre chastes, le talent n'y suffit pas. C'est cette pudeur instinctive, c'est cette délicatesse innée qui manquent au Pippi. Dès lors il lui est presque impossible de s'aventurer dans le domaine de la Fable, sans dépasser certaines limites rigoureuses au delà desquelles le goût se perd. S'il nous fait voir Pan et Syrinx, il présente la nymphe sous des formes trop réelles, vaquant à des soins prosaïques, ou plutôt s'en occupant d'une manière trop vulgaire. Raphaël nous charme lorsqu'il nous montre Vénus essuyant ses pieds humides[1], tandis que Jules Romain nous met mal à l'aise en présence de Syrinx peignant ses longs cheveux[2]. — Plus loin, est-ce bien Vénus qui est couchée dans les bras d'Adonis[3]? On a vu tour à tour, et avec autant de raison, dans ce tableau, Ariadne et Bacchus, Angélique et Médor... ou plutôt cette composition n'a aucun sens élevé. Ce n'est pas de la poésie, c'est de la prose; c'est une jeune femme, n'importe laquelle, dont la tête repose amoureusement sur les genoux d'un jeune homme. A ces caresses il manque la tenue. Un semblable dessin est attrayant sans doute, mais ne fait songer à rien de grand. — Quant à la dernière peinture qui représente la naissance d'Érechthée[4], la gravure que nous en con-

1. Marc-Antoine, Bartsch, t. XIV, n° 297.

2. *Id., ibid.*, n° 325.

3. Le dessin original de cette composition se voit dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne. Il a été gravé par Marc-Antoine. (Bartsch, t. XIV, n° 484.)

4. Landon, n° 178.

naissons est d'une telle insignifiance, que nous nous rangeons volontiers à l'opinion de ceux qui l'attribuent à un des plus faibles élèves de Raphaël.

Enfin dans le soubassement qui circule au-dessous des tableaux, de petits Amours se détachent sur un fond noir, et complètent l'ensemble de la décoration. Malheureusement de sept qu'ils étaient, ils ne restent plus que six [1]. Un d'eux a complétement disparu. Les autres ont survécu à tous les mauvais traitements, et se promènent encore en vainqueurs au milieu de la nature soumise à leur joug. Ici l'Amour rivalise de légèreté avec les deux papillons qui l'entraînent. Là il menace de son trident les dauphins qui le conduisent à travers les eaux. Ailleurs il frappe d'un bâton les beaux cygnes attelés à son char. Plus loin il s'est placé entre les deux valves d'une coquille, et menace d'un javelot les tortues qui le mènent. Puis, monté dans une petite cuve armée de roues, il est emporté par des serpents qu'il a soumis à son joug. Enfin, deux escargots dociles tirent lentement le petit char dans lequel il s'est triomphalement assis. Tout cela est d'une naïveté ravissante, d'une fraîcheur d'imagination qui surpasse tout modèle et qui défie toute imitation. C'est dans la conception de l'enfance surtout que Raphaël est d'une variété prodigieuse; c'est là qu'il se multiplie à l'in-

1. Il y en avait au-dessous de chaque tableau. Landon, nos 179, 180, 181.

fini, sans se répéter jamais. On a faussement prétendu que le dessin de ces Amours avait été emprunté aux Bains de Livie. Rien, parmi les peintures ou les stucs exhumés des ruines du Palatin, ne peut justifier cette assertion; et l'on peut affirmer que les compositions qui décorent la chambre de bain du cardinal Bibbiena appartiennent entièrement au Sanzio.

Puisque ces beaux enfants existent encore, puisqu'on trouve dans l'ensemble de cette décoration une preuve de plus du goût de Raphaël et de l'esprit de la Renaissance, il faut rendre bien vite à la science et aux arts ce précieux document. L'intention qui porte à cacher ces peintures est respectable, mais la mesure est mauvaise, et va directement contre le but qu'elle se propose. Si nos réclamations n'étaient point entendues, qu'on sauve au moins de la ruine les tableaux qu'elle n'a point encore irrévocablement atteints. Sans doute ces tableaux, détachés de leur véritable cadre et détournés de leur destination première, n'auront plus la même signification historique, ni la même valeur pittoresque ; mais au moins tout ne sera pas perdu. Ce sera une mutilation, ce ne sera pas une destruction... Mais non, il ne faut ni mutiler, ni détruire. De pareils actes se retourneraient aussitôt contre ceux qui les auraient commis. Le plus grand dommage serait pour Rome; car ces fresques, devenues portatives, iraient bientôt enrichir quelque lointain pays. Or Rome doit rester ce qu'elle est, ou plutôt doit redevenir ce qu'elle a été, le foyer d'où la lumière s'est répandue partout,

le centre où les rayons émergeant de toutes les époques et de tous les peuples sont venus se réunir. Si les nécessités du temps forcent à modifier un jour son existence politique, elle ne devra jamais abdiquer son droit sur les témoignages sans nombre que la Providence lui a confiés. Partout ailleurs les monuments ont une signification restreinte, là seulement ils sont universels; ils n'appartiennent à personne, et tout le monde a des droits sur eux; ils reflètent non pas telle ou telle civilisation, mais la civilisation même, et voilà pourquoi la ville qui les contient demeurera *la Ville éternelle*.

FRESQUES DE LA VILLA PALATINA

Les tristes effets du déplacement des fresques se sont produits déjà et doivent servir de leçon. Des peintures portant le nom de Raphaël ont été détachées des palais pour lesquels on les avait exécutées. Quelques-unes sont encore à Rome, d'autres ont commencé déjà leur tour du monde.

Au commencement du xvie siècle, une élégante villa s'élevait au sommet du Palatin, dans la situation la plus magnifique et la plus intéressante de Rome. De quelque côté que le regard se portât, il embrassait des horizons dont la grandeur égalait la beauté. De toutes parts la majesté des souvenirs le disputait à l'harmonie des lignes. A ses pieds on avait le Forum et le Colisée. On voyait, d'un côté, la Rome des papes élevant la multitude de ses dômes et de ses campaniles au-dessus des ruines de la Rome des Césars ; tandis qu'on apercevait, de l'autre côté, les horizons lointains de la campagne. La partie septentrionale de la villa avait pris la place du portique et du jardin d'Adonis ; la

partie occidentale[1] occupait un des côtés du portique d'Apollon Palatin; la partie orientale touchait à l'Hippodrome; la partie méridionale enfin s'élevait tout entière sur les ruines du palais d'Auguste, à l'ombre des débris gigantesques du palais des Césars. En 1515, cette villa appartenait au duc Mattei, ainsi que le prouvent les armoiries peintes à la voûte de la *Loggia*[2]. La décoration de cette *Loggia* fut la preuve immédiate de l'admiration qu'excitèrent les fresques exécutées pour le cardinal Bibbiena. Il fallut en effet, dans ce vestibule, reproduire en grandeur naturelle les tableaux composés par Raphaël pour le secrétaire de Léon X[3]. Ces sujets délicats gagnèrent-ils en se montrant de nouveau et sur un champ plus vaste? J'en doute. Conçus pour l'intimité d'une chambre de bain, ils durent s'amoindrir en prenant les dimensions de l'épopée. Quoi qu'il en soit, ce n'est plus sous le beau ciel de Rome qu'on pourra voir désormais ces peintures. Nées pour le grand air et pour le soleil, elles subissent maintenant l'étreinte d'un climat terne et glacé.

La villa Palatina, après avoir passé successivement des Mattei aux Spada, des Spada aux Magnani, des Magnani aux Brunati et des Brunati aux Colocci, appartenait à la fin du dernier siècle à un Français,

1. Celle qui touche aux jardins Farnèse.
2. Les Mattei avaient pris le titre de ducs de *Giove*.
3. Cette reproduction eut lieu sans doute sous la direction de Jules Romain, peu de temps après la mort de Raphaël.

l'abbé Rancureuil, qui fit faire alors sur cette partie du Palatin des fouilles importantes [1]. En 1818, elle fut acquise par un Anglais, sir Charles Mills, qui la vendit ensuite à un de ses compatriotes, M. Plowden, lequel enfin s'en dessaisit en faveur des religieuses de la Visitation [2].

Un palais ne saurait passer par tant de mains différentes sans subir à chacune de ces vicissitudes de graves altérations. Chaque propriétaire a voulu y laisser la trace de son passage. Des adjonctions successives sont venues dénaturer l'ordonnance primitive, et, sous prétexte d'agrandissement, toute harmonie a bientôt disparu. C'est ainsi que la Loge construite par Jules Romain pour les fresques qui nous occupent a perdu tout son caractère; au lieu de recevoir directement la brise embaumée des jardins, elle se trouve maintenant reléguée au fond d'un vaste appartement. Les trois colonnes ioniques qui soutenaient le gracieux portique ne sont plus que des supports insignifiants. Le charme s'est évanoui. La mesure de ce qui devrait être permis a été dépassée, le jour où sir Charles Mills a transformé une villa romaine du temps de Léon X en quelque chose qui n'a plus de nom dans aucune langue, ni chez aucun peuple. De pareilles excentricités sont intolérables dans un lieu doublement consacré par l'histoire

1. Ce fut en 1777 que l'abbé Rancureuil découvrit les trois belles salles du rez-de-chaussée de la maison d'Auguste.

2. Ces religieuses étant sévèrement cloîtrées, personne ne peut plus maintenant pénétrer dans la villa Palatina.

et par l'art; elles déshonorent le Palatin et profanent la colline la plus majestueuse de l'ancienne Rome. Quant aux Visitandines qui sont venues là chercher un refuge, leur réunion dans cette magnifique solitude n'est pas sans poésie. En face du Colisée et sur les ruines mêmes du palais des Césars, ce n'est pas trop de la pureté des vierges pour laver les souillures du vieux monde. Mais avant que le couvent prît possession de la villa, les fresques qui célébraient les triomphes de l'Amour en avaient été distraites [1]. Acquises par le marquis Campana, elles appartiennent maintenant à la Russie, et c'est à Saint-Pétersbourg désormais qu'il faut aller les voir. Le voyage de Rome était plus facile et plus beau.

1. Ces fresques avaient été restaurées par Camuccini, au temps où sir Charles Mills était propriétaire de la villa.

FRESQUES DE LA VILLA DE RAPHAEL

D'autres fresques, qui ont survécu à la destruction des palais qu'elles ornaient, ont été plus heureuses que celles de la villa Palatina et jouissent encore du ciel de l'Italie.

On voyait, il y a quinze ans, dans les dépendances de la villa Borghèse, un joli casino que la tradition avait, à tort ou à raison, consacré sous le nom de *Villa de Raphaël*. En 1785, le cardinal Giuseppe Doria avait acheté ce casino au marquis Olgiati; il appartint ensuite à l'avocat Nelli; celui-ci le céda au prince Borghèse, qui l'enclava alors dans sa propriété. Voisin des remparts de Rome, il ne put trouver grâce devant les rigueurs du siége de 1848. Mais les trois principales fresques, exécutées dans une des chambres du rez-de-chaussée, avaient été, dès 1844, détachées des murs et transportées dans la galerie Borghèse, où on les voit encore aujourd'hui. Ces fresques représentent : le *Mariage d'Alexandre et de Roxane; Vertumne et Pomone;* et *les Vices assiégeant la Vertu*, ou les Passions,

qui, pendant le sommeil de l'Amour, poursuivent de leurs traits une cible mystérieuse. La première de ces compositions est la seule qui soit exécutée d'après un dessin de l'Urbinate, et nous en avons parlé en étudiant ce dessin [1]. La seconde est de l'invention d'un élève du Sanzio. Quant à la troisième, elle atteste hautement le génie de Michel-Ange; mais comme elle est traitée d'après les procédés de l'école de Raphaël, on est autorisé à croire que c'est une copie faite par un élève du Sanzio d'après un dessin du Buonarotti [2].

1. Voir dans ce volume, page 124.

2. N'ayant pas été à Rome avant 1848, j'emprunte à ceux qui ont vu la villa de Raphaël la description de la chambre où se trouvaient les peintures qu'on voit maintenant au palais Borghèse : « Les murs « de la chambre voûtée étaient divisés, par des hermès mâles, en « différents compartiments, couverts de grotesques et de figurines. « Dans les compartiments du milieu, on voyait un petit temple avec « la statue de Diane d'Éphèse; autour, au milieu d'une ornementa- « tion de fantaisie, des génies ailés jouant avec des Amours; dans « les tableaux des côtés, un cygne se promenant sur l'eau, et, parmi « les grotesques de l'entourage, deux joyeux satyres jouant des « timbales. Des guirlandes de feuillages entouraient les caissons de « la voûte, où étaient représentés, entre de légers ornements, des « génies et des enfants jouant ensemble. Sur les caissons plus étroits, « au-dessus des fenêtres, étaient peintes les figures de Mercure et « de Minerve... Les deux caissons principaux du plafond contenaient, « toujours avec des entourages analogues, deux médaillons avec des « portraits de jeunes femmes. L'une était nue, l'autre avait la gorge « à demi couverte; la troisième portait un vêtement blanc avec des « broderies rouges; la quatrième, vue de profil, était également vê- « tue. Il est probable que ces portraits étaient faits d'après nature « et représentaient des parentes ou des amies du propriétaire de la « villa; c'est d'ailleurs sans raison qu'on les nomme les maîtresses « de Raphaël, et qu'elles sont gravées comme telles par Godefroy et « Aubert dans le *Recueil d'estampes gravées d'après les pein-*

Combien de temps ces peintures resteront-elles encore à Rome? Qui peut le dire? Les voilà maintenant mobiles, pouvant aller et venir, suivant le caprice des révolutions, suivant les fantaisies de la fortune, suivant l'inconstance ou la fragilité des hommes.

Nous avons vu, il y a peu d'années, au Mont-de-Piété romain, d'autres fresques où respirait aussi le génie de Raphaël. Elles avaient été détachées de la Magliana [1],

« *tures antiques italiennes*, par A. B. Desnoyers, dessinées en « 1818 et 1819 (Paris, 1821)... Ces figures élancées et élégantes, « exécutées à fresque avec beaucoup de délicatesse, trahissent la « manière de Perino del Vaga, et les deux plus grands tableaux, « d'après des compositions de Michel-Ange et de Raphaël, ont pu « également avoir été exécutés par ce même élève de Raphaël. Ce « sont *les Vices tirant à la cible,* d'après Michel-Ange, et le *Ma-« riage de Roxane,* d'après Raphaël. » (Nous avons dit [page 127, note 3] pourquoi nous ne pensions pas devoir attribuer à Perino del Vaga la fresque peinte d'après le dessin de Raphaël et représentant le *Mariage d'Alexandre et de Roxane.*) « Quant au « tableau du milieu, représentant le *Mariage de Vertumne et de « Pomone,* il a vraisemblablement été composé par un élève de Ra-« phaël, et il révèle un faire tout différent de celui de Perino del « Vaga. Cette dernière peinture est quelquefois désignée sous diver-« ses dénominations, tantôt le *Lever d'Alexandre et de Roxane,* tan-« tôt la *Fête de Flore,* tantôt *Vénus et Adonis.* La première dénomi-« nation se trouve sur une gravure exécutée par un Florentin, avec « cette marque : I. F. (Bartsch, t. XV, p. 502.) Ce graveur a, du « reste, reproduit cette composition en lui prêtant le style de Michel-« Ange, ce qui fait qu'on a pu attribuer l'invention de ce sujet à « Baccio Bandinelli, quoique ce tableau ne porte pas la moindre « trace de l'école de Michel-Ange. » (Passavant, t. II, p. 235 et 236.)

1. La Magliana était une villa située près du Tibre, à cinq milles de Rome environ. Construite par Innocent VIII, elle avait été agrandie par Jules II, et Léon X en avait fait ensuite un rendez-vous de chasse. Elle appartient maintenant au couvent des religieuses de Sainte-Cécile. Dans la chapelle de ce palais, Raphaël avait peint, ou

et étaient tristement exposées, dans le refuge de l'indigence, au regard banal et indifférent de la foule. Bientôt, il est vrai, elles trouvèrent un asile dans une salle obscure de l'église de Sainte-Cécile-*in-Trastevere*. Ailleurs, à la villa Lante [1], on a également enlevé ce qui restait des fresques de Jules Romain [2]. Ces peintures ont reçu de suite une hospitalité digne d'elles dans la galerie du palais Borghèse, à côté des tableaux provenant du Casino de Raphaël... Hélas! arrachées des murs où elles avaient été peintes, toutes ces fresques ont perdu, non-seulement leur caractère historique et monumental, mais encore une partie de leur valeur pittoresque. L'artiste conçoit différemment une fresque dont la destination est fixe, et un tableau portatif qui doit pouvoir se présenter indifféremment dans telle ou telle circonstance et dans telle ou telle position, dans le palais d'un prince aussi bien que dans la demeure d'un artiste ou dans l'habitation d'un amateur. Les peintures murales, transpor-

fait peindre, d'après ses cartons, plusieurs fresques qui ont été transportées sur toile. Ces fresques n'appartiennent pas à notre sujet; nous n'avons donc pas à nous en occuper.

1. Cette villa fut, d'après le témoignage de Vasari, construite en 1524, par Jules Romain, pour Balthazar Turini da Pescia, qui avait été dataire du pape et grand ami de Raphaël. Pillée et ravagée en 1527, par les bandes étrangères du connétable de Bourbon, elle a souffert aussi du siége de Rome en 1848. Elle appartenait, depuis le dernier siècle, aux ducs Lante, qui la vendirent, en 1824, au prince Borghèse. Elle est maintenant la propriété des religieuses du Sacré-Cœur.

2. Notamment la fresque qui représente *Clélie s'élançant dans le Tibre pour échapper à Porsenna.*

tées sur toile, deviennent lourdes en perdant leur solidité. Il semble qu'elles traînent péniblement après elles la pierre sur laquelle elles reposaient jadis avec sécurité. Sans doute il est heureux qu'elles ne participent pas à la ruine totale des monuments auxquels elles appartenaient. Mais combien il serait préférable de respecter les monuments eux-mêmes, et de voir toutes ces fresques sous leur jour et dans leur cadre primitifs : les unes dans la chapelle de la Magliana, telles que le cardinal Alidosio les avait souhaitées pour complaire à Léon X; les autres dans la villa de Monseigneur Balthazar Turini da Pescia, sur le Janicule; les dernières enfin dans le Casino, dont la grâce se mariait, avec la poésie de la légende, au nom de Raphaël!

PSYCHÉ

C'est à la Farnésine qu'il faut revenir pour compléter et achever cette étude. L'harmonie habite les portiques élégants de ce palais, et c'est là véritablement que le génie de Raphaël s'est déployé dans toute son étendue.

On dit que ce fut Arioste qui indiqua à Raphaël le sujet de Psyché[1]. Cela est possible; mais l'œuvre d'Apulée était populaire en Italie dès la fin du xve siècle. Les *Métamorphoses* avaient été imprimées pour la pre-

1. Raphaël connut Arioste en 1516. C'est vers ce temps que parut l'*Orlando furioso*, sauf les six derniers chants, qui ne parurent qu'en 1532, douze ans après la mort du Sanzio. Bien que les relations d'Arioste avec Raphaël soient incontestables, il est impossible de savoir quel degré d'influence le poëte a pu exercer sur le peintre.

mière fois, à Rome, en 1469[1]; puis à Vicence en 1488[2], à Venise en 1493, et à Milan en 1497[3]; enfin, en 1500, Beroalde l'Ancien[4] avait publié ses commentaires sur l'*Ane d'or*[5], et la Renaissance s'était sentie violemment éprise de l'allégorie toute spiritualiste de Psyché. « La grâce qui fait de toutes choses un miel aux humains, donne de l'autorité à l'erreur et fait croire l'incroyable[6]. » L'art sortait de la fable grecque comme d'une source vive. Raphaël, plus que tout autre, devait être saisi par cette fiction si poétique et si fraîche, au moyen de laquelle il allait, sans rien abdiquer de lui-même, revêtir la forme antique pour s'élancer vers l'infini. Aussi voulut-il consacrer à l'Amour et à Psyché les tableaux qu'il s'était engagé à peindre dans la *loggia* de la villa Chigi. Longtemps il

1. *Lucius Apuleius. — Metamorphoseos liber : ac nonnulla alia opuscula ejusdem : necnon epitoma... anno M.CCCCLXIX.* Romæ, ... in-fol. — Cette première édition, exempte des corrections hasardées que présentent les éditions suivantes, est très-bonne et très-rare.

2. *Vicentiæ, per Henr. de Sancto Urso,* 1488, in-fol.

3. Ces deux éditions sont moins bonnes et moins soignées que les précédentes. — Une autre édition (in-8°) des œuvres d'Apulée parut encore à Florence en 1512.

4. Filippo Beroaldo, né à Bologne en 1453, mort en 1505, fut professeur à Bologne et député au sénat près du pape Alexandre VI. On l'appelle *l'Ancien* pour le distinguer d'un autre Beroaldo, également écrivain et Bolonais, qui naquit en 1472, et mourut à Rome en 1518, après avoir été secrétaire de Léon X et bibliothécaire du Vatican.

5. *Commentarii a Filipp. Beroaldo conditi in Asinum aureum, L. Apuleii. Bononiæ, Bened. Hectoris,* 1500, in-fol. — Ces commentaires furent réimprimés à Venise en 1501.

6. Pindare, *Olymp.,* I, str. 2.

différa ce travail où il eût voulu se révéler tout entier; mais après en avoir dessiné les cartons, il fut forcé de confier l'exécution des fresques à ses principaux élèves. Ces peintures ne sont donc pas de la main même de Raphaël, mais elles furent faites sous sa direction et traduisent sa propre pensée; elles présentent une longue succession de sujets et d'idées, et on les peut considérer comme l'expression la plus complète des tendances du maître vers l'antiquité; elles sont le résultat du suprême effort de ce beau génie et montrent combien le sentiment moderne et chrétien le domine et l'enchaîne, même au milieu de ses aspirations les plus ardentes vers le paganisme.

LE SYMBOLE DE PSYCHÉ.

Psyché n'est point un mythe primitif comme celui de Prométhée, d'Orphée ou de Pandore. Postérieur à l'âge sacerdotal et peut-être même à l'âge poétique de la Grèce, c'est un de ces débris lumineux des traditions de l'Orient, recueilli par l'Académie et reflétant la suprême élégance de cette grande école. Cette fable, qui fut d'abord une pure allégorie, tourna bientôt au conte, grâce à la nature particulière du génie grec, qui animait et vivifiait les fictions les plus subtiles. Puis d'Athènes elle passa à Alexandrie, et d'Alexandrie vint à Rome, en s'enveloppant successivement d'une exubérance de détails et d'ornements qui en obscurcirent peu à peu le sens original; si bien que vers le milieu du IIe siècle de notre ère, Apulée [1], le prêtre d'Isis et l'apologiste des an-

1. Apulée est le type des réformateurs qui, au siècle des Antonins, ont voulu opposer aux progrès du christianisme une tentative de restauration du paganisme. Comme philosophe, il a peu de justesse et d'originalité dans les idées, et représente l'état où était tombé le dogme platonicien. Comme romancier, il reflète la superstition et la débauche d'une société en décadence. Comme polygraphe enfin, il touche à tout, et veut tout dire pour avoir l'air de tout penser. Tel est Apulée au point de vue littéraire. C'est un miroir à plusieurs faces où les Romains d'alors pouvaient se contempler et se reconnaître. Au point de vue religieux, sa réputation de sorcier et de

ciennes croyances, mais plus littérateur que théologien et plus superstitieux que croyant, présente l'histoire de Psyché comme un hiéroglyphe où la science cabalistique et illuminée se mêle à d'anciennes traditions sémitiques et aux conceptions les plus hautes de la philosophie grecque.

thaumaturge égale celle d'Apollonius de Tyane, et après s'être imposée à des contemporains tels que Tertullien et Minutius Félix, elle séduit ou effraye encore, à deux siècles de distance, les Lactance, les Jérôme et les Augustin. De brillants succès littéraires lui avaient fait décerner des statues à Carthage. Puis il était devenu prêtre d'Esculape et avait rêvé la résurrection du paganisme... Au IIe siècle de notre ère, toute notre vénération appartient sans doute aux chrétiens persécutés qui versaient leur sang pour leur foi. Mais les chrétiens étaient encore une bien faible minorité, la masse était profondément sceptique, et s'il faut plaindre l'erreur de ceux qui restaient encore attachés aux anciennes croyances, il faut aussi garder un reste d'estime pour l'effort désespéré que tentèrent alors quelques esprits sincères afin de soutenir les temples où l'on avait prié pendant tant de siècles... Apulée était né à Madaure, vers l'année 114. Après avoir fait de fortes études à Carthage, il visita Athènes, l'Orient, Rome enfin, se faisant initier à toutes les doctrines. Chargé dès lors d'un bagage religieux considérable, il revint dans sa patrie, précédé d'une grande réputation de magie. Après être entré dans la confrérie d'Osiris, il épousa une riche veuve, Pudentilla, et sortit victorieux d'une accusation de magie qu'on lui adressa à cette occasion. Ne croyait-il donc pas à la magie? Oui, assurément il y croyait, car il était de son temps, il brûlait de découvrir la vérité, et il la demandait plus aux visions de l'imagination qu'à la raison. Apulée a cru à Dieu et à l'immortalité de l'âme; il a cru surtout qu'en combattant pour le paganisme il combattait pour la vérité, et il faut l'honorer de n'avoir pas reculé, bien qu'à seize siècles de distance cette lutte nous paraisse insensée. Apulée n'a pas d'ailleurs directement attaqué le christianisme; il représente le paganisme cherchant à s'expliquer lui-même, et il ne sort guère de cette position défensive. Souvent même, dans la description des cérémonies païennes, il s'inspire des idées chrétiennes,

L'Église, à son aurore, avait d'ailleurs adopté et expliqué, dans l'intérêt de ses propres doctrines, le mythe de Psyché. Nombre de peintures dans les catacombes, nombre de bas-reliefs sur les tombeaux des premiers chrétiens, démontrent la nature et le sens de cette adoption. La philosophie platonicienne, voisine du

et pour lutter contre le christianisme il s'efforce d'épurer le paganisme. Au-dessus de toute activité comme de toute passivité, il voit un dieu impassible, et entre ce dieu et les hommes il aperçoit une foule de bons et de mauvais génies. Or, parmi ces êtres intermédiaires, il en est un d'une nature supérieure à tous les autres, c'est l'Amour, l'Amour qui fait alliance avec Psyché, c'est-à-dire avec l'âme. Et ici Apulée rencontre les vérités du dogme chrétien. Depuis plus d'un siècle l'empreinte du christianisme se posait déjà sur le monde. Psyché est un rejeton d'Ève, élevé en Orient. C'est ainsi qu'Apulée purifie le paganisme pour le mieux défendre... Malheureusement pour Apulée, ses ouvrages religieux ont un caractère profane qui en abaisse l'autorité. De plus, sa vie n'a rien de sacerdotal. C'est au milieu de la gloire des lettres, c'est au sein des richesses que lui procure un bon mariage, qu'Apulée exalte, sous le nom de Jupiter, d'Osiris ou de Sérapis, le dieu de la nature et le dieu du panthéisme, substance universelle dont tous les êtres sont des manifestations, des modifications ou des émanations. De là à l'illuminisme, il n'y avait qu'un pas; car si l'homme est un rayon détaché du foyer divin, l'extase et la théurgie, en l'isolant de la matière, le remettent en communication avec Dieu. A force d'être tout, le dieu du panthéisme finissait par n'être plus rien. Quel rôle magnifique avait le christianisme devant de telles croyances et devant de tels hommes! Combien paraît chétif et petit le prêtre opulent d'Isis en regard de ces apôtres chrétiens, qui, dans leur sublime dénûment, révélaient au monde l'idéal de l'humanité, et lui démontraient la supériorité de l'homme sur la nature déifiée, du roseau pensant sur l'univers!... (J'ai fait appel, dans cette note sur Apulée, aux souvenirs que m'ont laissés, ainsi qu'à tous ceux qui les ont entendues, les belles leçons professées en 1858 au collége de France par le très-regrettable M. Rigaud.) — Voir aussi la belle introduction de M. de Laprade à son poëme de *Psyché*.

christianisme par ses sublimités, avait purifié, au moyen des interprétations idéales, la grossièreté du réalisme païen, et formé un terrain neutre où la foi nouvelle et ce qui restait du paganisme pouvaient se rencontrer sans se heurter. Pendant le moyen âge, la poétique histoire de Psyché sommeilla au milieu de l'obscurité générale, pour reparaître plus lumineuse et plus fraîche au faîte de la Renaissance. Raphaël comprit de suite le charme enivrant de cette allégorie, surtout il se sentit attiré vers cet admirable symbole par la grande poésie de l'idée morale qui s'y cache.

L'antiquité est étincelante de vérités : seulement ces vérités sont noyées dans l'erreur. La légende de l'Amour et Psyché est certainement une des plus belles de la mythologie grecque : partout elle rayonne d'une grâce infiniment tendre, et de vives lumières en jaillissent à chaque instant. N'entrevoit-on pas, sous le voile de la Fable, la mystérieuse fraternité de l'Amour et de la Mort, que les anciens ont entrevue et chantée? N'aperçoit-on pas comme un trait d'union entre la terre et le ciel? Ne découvre-t-on pas, à travers la belle image de Psyché, la marche providentielle que suit l'âme de vertu en vertu, à travers les luttes de la vie, et de clartés en clartés, dans le ciel, jusqu'à l'éternel amour?

Déjà depuis longtemps, en Grèce, le culte de l'Amour avait fait alliance avec celui des Muses, et ce culte ainsi transformé, spiritualisé, avait ouvert à la civilisation une ère nouvelle et féconde. Les hymnes orphiques

avaient succédé aux chants bachiques et obscènes qui célébraient jadis les mystères d'Éros ; l'Amour, s'associant désormais à toutes les facultés de l'intelligence, inspirait aux hommes le pressentiment de la vérité, et leur donnait la force nécessaire pour remonter de la beauté terrestre, qui séduit les sens, à la beauté abstraite qui attire et retient l'esprit. C'est ainsi que l'Amour primitif et grossier était devenu l'Amour céleste, le médiateur souverain qui unit le corps à l'esprit, les hommes aux dieux, la terre au ciel ; c'est ainsi que ce culte s'immortalisa en se purifiant, et qu'en se rattachant aux pures doctrines d'Orphée et de Platon, il révéla presque à l'âme humaine le secret de son origine et de sa destinée.

Ces idées supérieures sur l'Amour ayant pris racine dans le système moral des mystères de l'antiquité, il fallut leur donner un sens spécial et déterminé relativement à l'âme et à son immortalité. Ce fut alors sans doute que le nom de *Psyché* devint un symbole, et que la fable s'en empara en l'enveloppant de ses réseaux d'or.

Un irrésistible élan poussant la Phalène vers la lumière, où souvent elle brûle ses ailes, ce papillon devint l'emblème poétique de l'âme, et le même mot ψυχή, PSYCHÉ, désigna à la fois l'*Ame* et la *Phalène*[1]. La Phalène rampe d'abord humblement sur la terre ; puis, après de mystérieuses métamorphoses, elle devient un brillant

1. Ἡ φάλαινά ἐστιν ἡ παρ'ἡμῖν ψυχή, disaient les Rhodiens.

papillon, beau de couleur, noble d'instincts, amant de la clarté, au milieu de laquelle elle se précipite, se consume et meurt. L'âme, également emprisonnée dans une enveloppe mortelle, rampe misérablement aussi sur la terre, et se consume au mirage trompeur de la science, jusqu'au jour où, brisant ses liens et recouvrant sa liberté, elle s'élance radieuse vers les splendeurs du ciel [1].

Si l'étymologie du nom de Psyché a excité la verve des anciens, l'allégorie que couvre ce nom a servi d'aliment à la sagacité des savants de tous les âges. Depuis saint Fulgence [2] jusqu'à Béroalde, et depuis Béroalde jusqu'à Creuzer, les explications, les théories, les discussions et les commentaires se sont entassés les uns sur les autres, sans que le sujet ait été jamais épuisé. Une chose semble hors de doute, c'est que cette fable cache les vicissitudes d'un hymen mystique, dont l'idée fut sans doute importée de la Perse dans les colonies sacerdotales de la Thrace et de la Béotie [3]. La doctrine de la séparation et de la

1. Voir de quelle admirable manière Plutarque développe ces idées. (Plutarque, *Sympos.*, II.)

2. Fabius Claudius Fulgentius, évêque de Ruspina, en Afrique, né en 468, mort en 533.

3. Plusieurs savants de l'école allemande (Böttiger, Creuzer, Manso) se sont prononcés pour l'origine grecque de la fable de *l'Amour et Psyché*. Les mystères d'Éros à Thespies auraient donné naissance à cette fable. Éros serait alors le génie du mariage, le même qui, sous le nom de *Paranymphe*, figurait dans les *Hiérogamies*. Quant à Psyché, elle serait le prototype des jeunes vierges qui venaient brûler leurs ailes au flambeau de l'Hymen. Cette allégorie

réunion, de la chute de l'âme et de sa purification par le sacrifice, tel est le fond caché sous tant d'allégories. Une foule de poëmes orientaux présentent ainsi ce dogme fondamental, sous l'apparence d'une aventure d'amour et d'hymen. Quel plus éloquent exemple peut-on citer que le *Cantique des Cantiques*, émanation de l'Inde et de la Perse, adoptée par le génie d'Israël et revêtue par lui d'une forme pleine d'indépendance et de vivacité? Que ce *Cantique des Cantiques* soit purement mystique, comme le disent les théologiens [1], qu'il soit érotique comme le voulait

avait été, de la part de l'Athénien Aristophon, l'objet d'un long récit qui échauffa la verve d'Apulée. Quant à l'ouvrage d'Apulée, il émanerait surtout du répertoire des conteurs de Milet et d'Éphèse. Ce serait un livre plein d'allusions aux initiations, aux purifications, à l'époptie, et au mariage tel que le présentaient les doctrines mystiques de l'époque des Antonins, un conte où la légèreté de la forme couvre la gravité du fond, où les épisodes variés déroutent la pénétration du lecteur, et qui n'a de sens véritable que pour les seuls initiés. (Voir Creuzer, t. III, 3e partie, p. 1008.) De plus récents travaux ont montré Psyché comme représentant l'âme appelée par Éros à une vie supérieure. L'idée d'une purification nécessaire de l'âme aurait été, dès lors, sous le voile transparent d'Éros et de Psyché, proposée aux méditations des initiés de Thespies; et ce mythe figurerait, non-seulement les peines de l'âme ici-bas, mais encore les tribulations qui l'attendent au delà de la vie, jusque dans les sentiers ténébreux indiqués par Éros, quand, en sa qualité de génie de la mort, il abaisse son flambeau vers la terre. (Les travaux de M. Ed. Gerhard, 1850, se trouvent résumés au t. III, p. 1036, de la *Symbolique* de Creuzer, traduite et développée par M. Guigniaut.)

1. Ce fut Origène, qui, au IIIe siècle, donna la première explication mystique du *Cantique des Cantiques*, en ne voyant dans ce poëme que l'épithalame de l'Église avec Jésus-Christ son divin fiancé.

Herder, qu'il soit dramatique et moral, comme le prétend l'école allemande actuelle, il n'en présente pas moins de frappantes analogies avec la fable transcrite par Apulée. La Sulamite, comme Psyché, après avoir été séparée de l'objet de son amour, résiste à toutes les séductions, triomphe de toutes les épreuves, et trouve le prix de sa victoire dans les bras de son amant. La conclusion est identique, c'est la célébration de la puissance invincible de l'Amour. Dans le Cantique, « l'A« mant déposant la bien-aimée endormie sous le pom« mier de la ferme, la réveille en lui montrant le lieu « où elle a vu le jour [1], » et elle s'écrie : « Salomon a des « vignes qu'il loue fort cher à des gardiens; moi, j'ai « ma beauté et mon innocence, qui sont ma vigne et que « j'ai su garder seule. » Dans la Fable, Psyché, après avoir tour à tour possédé et perdu le souverain bien, après avoir combattu, souffert et s'être régénérée, devient l'épouse de Cupidon, qui la transporte au sein de l'Olympe, sa véritable patrie. C'est le même amour pur, inspirateur du courage et du sacrifice, qui est célébré dans ces deux poëmes. C'est la même passion qui aboutit à la même récompense, une parfaite et calme félicité. Ce sont les mêmes détails, quelquefois choquants pour des esprits superficiels, mais communs à toutes les poésies antiques. Psyché, pas plus que la Sulamite, ne personnifie l'amour sensuel et humain; ce sont deux fleurs d'une grande beauté, qui représentent la sanc-

1. Voir le *Cantique des Cantiques*, par M. Renan.

tification de l'amour. Toutes les deux sont saisies et comme enveloppées par un souffle divin, qui les sépare du monde matériel, pour les ramener et les réunir à leur essence originelle, qui est Dieu. Si ces héroïnes ont quelque chose de profane, elles n'ont assurément rien de frivole; et si la forme de ces livres n'a pas les raffinements du sentiment moderne, l'esprit qui les a inspirés est souverainement sain.

Psyché est donc la personnification de l'*Ame*[1]. Comme la Phalène elle est venue brûler ses ailes à la flamme de la science défendue : elle a failli, et aussitôt, tombant des hauteurs où l'Amour l'avait comblée de ses dons, elle est devenue l'esclave du corps, misérablement enchaînée à la terre, soumise à l'erreur, aux passions et à tous les maux de l'humanité. Mais elle se relève par le sacrifice, elle fléchit le courroux de Vénus, et l'Amour, lui rouvrant ses bras, la présente aux dieux, comme sa belle et pure fiancée.

Telle est la conception morale, tels sont les éléments d'art et de poésie que Raphaël trouvait dans la Fable, et auxquels il allait ajouter ce que la mythologie ne connut jamais, la sainte ardeur de l'inspiration chrétienne. Rien n'était plus conforme aux exigences de la métaphysique chrétienne que cette

1. Elle est la plus jeune de ses sœurs, parce que le corps existe avant que l'âme lui soit donnée; elle est la plus belle, parce que l'âme est toujours supérieure à la chair et que ses sœurs représentent les appétits grossiers. Vénus la hait, et pour la perdre elle lui envoie l'Amour, mais celui-ci contracte avec elle une alliance éternelle.

allégorie païenne. L'accord s'établissait sans peine entre les différentes doctrines sur l'origine du mal, sur l'expiation, sur le sacrifice et sur les destinées de l'âme. Aucun sujet ne pouvait être mieux choisi par le représentant suprême de la Renaissance italienne, pour fixer le sens intime de cette grande époque, l'alliance définitive de l'esprit moderne avec l'esprit antique. Vivement pénétré de ce qu'il y a d'universel dans le mythe de Psyché, Raphaël concentra toutes ses forces pour découvrir la forme dont le génie grec avait dû revêtir ce mélange sublime de raison et d'imagination, et il parvint à exprimer avec une mâle élégance la vérité qui est de tous les temps. Il s'affranchit des détails romanesques qui encombrent le récit du rhéteur africain[1], et, s'élevant tout à coup jusqu'aux sources de la poésie, il retrouva la noble simplicité des lignes primitives de la Fable.

1. Voir, pour les détails de la Fable, détails que Raphaël s'était attaché d'abord à traduire d'une façon très-intime, notre Appendice, lettre B.

Les fresques de Raphaël sont peintes dans le vestibule, aujourd'hui fermé, jadis ouvert en forme de *Loggia*, qui commande, au rez-de-chaussée, l'entrée du palais de la Farnésine. Ce vestibule est formé, nous l'avons dit[1], par un portique composé de cinq arcades, dont le plafond est relié aux colonnes et aux pilastres au moyen d'arcs et de voussures légèrement cintrés. Trois sortes d'espaces étaient donc à la disposition du peintre : les lunettes des arcs, les retombées de ces arcs ou pendentifs, et le plafond. Les pendentifs, au nombre de dix, en forme de triangles sphériques, furent consacrés à la fable de Psyché[2]; le plafond, divisé en deux vastes champs rectangulaires, fut réservé aux deux grandes compositions qui célèbrent la conclusion de la fable; enfin les lunettes des arcs, au nombre de quatorze, reçurent les allégories relatives au triomphe de l'Amour.

1. Voir tome I, page 269.

2. La base de chacun de ces triangles sphériques se trouve au sommet de chacune des fresques, tandis que l'angle opposé forme la base du tableau. Toutes les figures peintes sur ces pendentifs sont plus grandes que nature.

I

VÉNUS DÉSIGNE PSYCHÉ AUX PERSÉCUTIONS DE L'AMOUR.

Vénus, assise sur un léger nuage, le bras gauche tendu en avant, le regard abaissé vers la terre, attire son fils vers elle et lui montre la victime contre laquelle il devra diriger ses traits... L'antiquité, à travers la communauté de vices qu'elle eut avec ses dieux, est perpétuellement sous le coup du ressentiment de la divinité. Les héros sont sans cesse en butte à la haine des dieux. Toutes les colères de l'Olympe sont déchaînées contre les guerriers de l'Iliade; la colère de Neptune s'acharne après Ulysse dans l'Odyssée; la colère de Junon poursuit Énée dans l'Énéide; sur l'ordre de Latone, Apollon et Diane massacrent les enfants de Niobé; Minerve fait surgir un serpent qui étouffe Laocoon et ses fils; Psyché enfin, pour le seul crime de sa beauté, excite au plus haut point le courroux de Vénus.

. . . . . Tantæne animis cœlestibus iræ.

Toujours la vengeance divine écrase la pauvre humanité.

La figure de Vénus, *sæva mater cupidinum,* est entièrement nue[1], vue de profil et tournée vers la gauche. La tête, régulière et froide, exprime la hauteur d'une déesse, qui, pour triompher n'a qu'à vouloir. L'œil plonge sur la terre, et regarde avec une fixité terrible. Les cheveux ramenés en nattes depuis le haut du front jusqu'au sommet de la tête, se dressent comme une flamme menaçante. Une longue écharpe jaune flotte en arrière et s'arrondit en forme de voile.

Cupidon n'est pas ici le *sævus amor,* implacable et prêt à servir la vengeance des dieux. Debout à côté de sa mère, il apparaît sous les traits charmants de la première adolescence[2]. Armé d'une flèche qu'il va lancer de la main droite, et les ailes déjà à demi déployées, il aperçoit la victime qu'il doit poursuivre. Une douce sympathie illumine aussitôt son visage, et dans son regard attendri semble se refléter la beauté de Psyché. Sur le point de frapper, il hésite et s'arrête. Cette lutte intérieure, qui partage l'Amour entre l'obéissance qu'il doit à sa mère et l'entraînement qui le porte vers Psyché, est parfaitement rendue. S'il fallait chercher à cet Éros un point de comparaison avec les marbres antiques, c'est le groupe fameux du Capitole qu'il convien-

1. Presque toutes les figures de ces fresques étant nues, nous éviterons de le répéter pour chacune d'elles; nous nous contenterons, quand il se rencontrera quelques draperies, de mentionner leur arrangement.

2. Ses blonds cheveux bouclés sont également tressés en nattes sur le sommet de sa tête.

drait de regarder [1]. Il y a de part et d'autre la même fraîcheur, la même tendresse et la même élégance. Mais le Cupidon de Raphaël a en outre quelque chose de l'archange et du chérubin, et cela est du pur domaine de l'art chrétien.

Ce tableau exprime naïvement et avec clarté des sentiments opposés. Vénus parle avec autorité ; l'Amour écoute attentif, et, prêt à obéir, s'arrête avec émotion. Ces deux figures, sans être exclusivement animées de l'esprit de l'antiquité, ne seraient pas déplacées au milieu de cette multitude de dieux et de héros qui, dans un nuage d'or, dominaient la société grecque. Elles traduisent sans effort les légendes à travers lesquelles le génie poétique des Hellènes cachait les symboles de la religion, et rappellent les fictions dont s'enivra l'imagination des peuples à l'aurore de la civilisation antique [2].

Jules Romain, Francesco Penni et Raffaellino del Colle paraissent avoir concouru surtout à l'exécution des fresques de Psyché. On a cité aussi Gaudenzio Ferrari. Il faudrait peut-être encore mentionner plusieurs autres artistes [3]. Mais Raphaël lui-même doit toujours être nommé le premier en présence de ces pendentifs. Chaque

1. Voir le groupe en marbre de *l'Amour et Psyché.*

2. Le dessin, ou plutôt l'idée de cette fresque, se retrouve dans l'estampe nº 2 de la suite des gravures du *Maître au Dé.* (Voir dans notre Appendice, lettre B).

3. Bellori ne parle que de Jules Pippi et du Fattore (Francesco Penni). — Titi nomme, outre ces artistes, Raffaellino del Colle et Gaudenzio Ferrari. (Titi, *Pitt. di Roma,* p. 34.)

figure, en effet, reflète incontestablement un trait de son propre génie, et l'indécision des historiens à affirmer tel ou tel pinceau dans telle ou telle fresque tend à démontrer que la main même du Sanzio n'a pas été étrangère à leur exécution matérielle. Ainsi Raphaël, après avoir conçu et dessiné les cartons de la Farnésine, en aurait incessamment surveillé la mise en œuvre.

Quoi qu'il en soit, on attribue généralement le premier de ces tableaux à Francesco Penni, et la tradition, d'accord ici avec une observation attentive, est très-vraisemblable. On reconnaît dans cette fresque la souplesse du talent du Fattore, en même temps que la timidité de sa main, jointe à une certaine lenteur de pinceau qui lui est habituelle. Cet artiste abusait des *tempere,* que le temps ne respecte pas. Aussi, dans les deux figures de Vénus et de l'Amour, les demi-teintes ont-elles depuis longtemps disparu, pour ne laisser place qu'à des taches blanches et à des ombres noires. C'est en présence d'une semblable peinture que le spectateur doit surtout faire appel à son intelligence, afin de restituer l'harmonie primitive. Si l'on considère le ton rouge noirâtre de la tête et du corps de la déesse, si l'on regarde les lumières ternes et discordantes qui affectent si péniblement les genoux et la cuisse gauche de Vénus, ainsi que l'épaule droite de l'Amour, on est presque tenté de détourner les yeux, tant cette couleur est désagréable, tant les transitions sont choquantes et peu ménagées dans des figures qui devraient briller surtout par une beauté exempte d'exa-

gération. Mais si par-dessus ces tons durs et heurtés, destinés seulement à être le fond, la base d'un travail plus délicat, on replace par la pensée les teintes roses et transparentes que l'artiste avait mises après coup, alors les traits s'animent, les contours s'adoucissent, la musculature perd ce qu'elle a d'excessif, les chairs, d'inertes et de pesantes qu'elle sont aujourd'hui, reprennent leur souplesse d'autrefois, redeviennent palpitantes, s'animent, et le modelé de ces figures, sans rien perdre de sa force, regagne les tempéraments qui permettent à l'œil de passer sans souffrance du blanc au noir et de la lumière à l'ombre. Il importe donc d'étudier ces tableaux avec une entente complète des procédés de la fresque, en se rendant bien compte de ce que le temps a enlevé à de telles peintures et de ce qu'il y faut ajouter pour leur rendre leur charme originel. Si on les voit seulement comme elles sont aujourd'hui, on les juge mal, on risque même de ne pas comprendre l'ampleur et la beauté de leur dessin. Ce travail de restitution est d'autant plus facile, que certains fragments sont restés presque intacts, et donnent la mesure de ce que devaient être les parties qui ont souffert. Ainsi, en regardant attentivement la tête de Cupidon [1], on saisit mieux ce qui manque à la tête de Vénus, et la draperie jaune, qui s'agite encore avec tant de

1. Cette tête a cependant poussé au rouge, mais moins que la tête de Vénus.

légèreté derrière la déesse, montre la valeur que devait avoir la couleur générale de la fresque[1].

Une chose contribue encore à durcir le ton de ces figures, c'est l'atmosphère pesante au milieu de laquelle le pinceau du restaurateur les a réduites à vivre désormais. A la fin du XVIIe siècle, ces peintures étaient menacées d'une ruine imminente. Depuis cent quarante ans déjà, la Loge était ouverte à toutes les intempéries, et l'on pouvait prévoir facilement le peu de temps que dureraient encore ces fresques, sous l'action combinée de l'air, de la chaleur et de l'humidité. En maints endroits déjà, l'enduit se détachait du mur, les couleurs étaient ou altérées ou détruites, et les demi-teintes se trouvaient presque partout effacées. Carle Maratte, chargé de la restauration de ces fresques, fit d'abord fermer la Loge, au moyen de portes et de fenêtres disposées dans les cintres. C'était le seul moyen d'arrêter les progrès du mal. Il songea ensuite à rattacher au mur l'enduit de la fresque, et il employa à cet effet des crampons de bronze, tantôt en forme d'équerre et tantôt en forme de T. Mille huit cents armatures métalliques vinrent ainsi cribler toutes les fresques[2]. Autant que possible il les plaça dans les fonds;

1. Le dessin de cette fresque a passé successivement par les collections Crozat et Saint-Morys.

2. Ce fut Gian. Francesco Rossi qui fut chargé par Carle Maratte de ce travail technique. Ces crampons traversent la *fresque*, le *smalto* et *l'intonaco*, pénètrent ensuite jusque dans l'épaisseur du mur, et maintiennent ainsi l'adhérence de toutes les parties entre

mais souvent aussi il fut forcé d'attaquer les figures. C'est ainsi que, dans la première fresque, le corps de Vénus a reçu plusieurs blessures : l'une au sein droit, deux autres à la hanche gauche, et une quatrième qui pénètre également les chairs après avoir traversé la draperie. Carle Maratte apporta d'ailleurs autant de discrétion que d'habileté dans les nombreux raccords et dans les restaurations qu'il fut forcé de faire subir aux figures. Autant que possible, il respecta le travail primitif, et on lit encore parfaitement dans ces fresques les traits originaux. Malheureusement il fut moins scrupuleux, ou plutôt moins heureux pour les fonds. Voulant sans doute cacher, dans cette partie des tableaux, le travail de consolidation auquel il avait eu recours, il substitua à l'azur diaphane et léger, au milieu duquel respiraient à l'aise, un siècle auparavant, les dieux évoqués par Raphaël, une couche épaisse et rigide d'un bleu foncé, dur et criard, qui écrase impitoyablement tout ce qu'il entoure. Dès lors, les figures de ces fresques furent condamnées à vivre dans une atmosphère d'une inexorable inflexibilité, et vainement elles protestent au milieu des étreintes de ce douloureux carcan. C'est ainsi que la restauration ajouta aux discordances causées par le temps un désaccord nouveau, choquant et irrémédiable. Dans

elles. On dit que ces crampons sont en bronze; cependant, à voir le gonflement et la boursoufflure qui se sont opérés autour de quelques-unes des armatures, on pourrait croire qu'elles sont en fer, et que c'est par suite de l'oxydation facile du métal que les ravages se sont faits.

cette première fresque cependant, sous le pied gauche de Vénus, on aperçoit encore, entre deux nuages, un petit fragment du ciel primitif, providentiellement échappé au pinceau du restaurateur. Grâce à cet oubli, on peut voir quelle légèreté, quelle transparence, quelle pureté, quelle douceur avait cet azur, et combien il est regrettable qu'on ne l'ait pas respecté. Ces réserves faites, on doit savoir gré à Carle Maratte d'avoir entrepris ce travail, sans lequel les fresques de la Farnésine auraient cessé d'être depuis longtemps déjà. Carle Maratte était, relativement à son temps, un artiste d'un rare mérite. Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder le portrait du pape Clément IX [1]. Mais les hommes de talent eux-mêmes s'égarent quand ils touchent aux œuvres de génie.

1. Ce portrait est un chef-d'œuvre trop peu connu. Il se trouve à Rome, dans les appartements du prince Rospigliosi.

II

L'AMOUR MONTRE PSYCHÉ AUX GRACES.

L'Amour, au lieu de s'associer à la haine de Vénus, a fait alliance avec l'Ame. Il vient de quitter, plein de ravissement, cette épouse de prédilection, et, déployant ses ailes pour remonter dans l'Olympe, il rencontre les Grâces, filles de la Pitié, et les intéresse au sort de Psyché... Je ne trouve rien dans le texte d'Apulée qui puisse avoir inspiré le sujet de ce tableau. L'idée est charmante et semble toute personnelle au Sanzio[1].

Éros est le même adolescent qu'on a vu déjà dans la première fresque. Il n'a pas assez d'ampleur peut-être pour appartenir à l'antiquité, et il a trop d'expression pour ne pas refléter le sentiment moderne. Ses traits respirent l'enthousiasme; sa pose est pleine d'élan et de spontanéite; son geste enfin a l'autorité de l'éloquence. « Regardez : n'est-elle pas digne du ciel? » Voilà ce qu'on croit entendre en contemplant

1. Cependant, plusieurs monuments antiques montrent Psyché en compagnie des Grâces. Mais Raphaël a-t-il été à même de consulter ces documents?

l'Amour. Porté par des ailes puissantes, il s'arrête à peine un instant dans son vol rapide, et, se tournant vers les Grâces, il leur montre de ses deux mains Psyché, que des liens terrestres enchaînent encore à la vie mortelle. Tandis que tout le corps, vu de face, est entraîné par un mouvement ascensionnel vers l'angle gauche de la fresque, la tête par un mouvement inverse, se retourne vers la droite et ne paraît que de profil. Le regard est enflammé, la bouche, légèrement entr'ouverte, semble faire entendre de douces paroles, le cou s'arrondit en une courbe élégante, les cheveux, abondants et frisés, couronnent le front et y projettent des ombres pleines de chaleur. Malheureusement cette figure a été très-défectueusement exécutée au point de vue technique, et elle est devenue beaucoup trop rouge. C'est encore à Francesco Penni qu'il la faut attribuer. Là, comme dans la plupart des fresques de cet artiste, l'abus des *tempere* a produit des peintures sans solidité, qui bientôt n'ont plus laissé voir qu'un travail préparatoire et incomplet.

Quant aux Grâces, deux d'entre elles sont assises sur de légers nuages, et la troisième est debout entre les deux autres.

La première, vue de dos, retourne la tête et se penche pour suivre du regard le geste de Cupidon. Elle montre ainsi de profil tout le haut de son visage, tandis que le bas reste caché par l'épaule gauche. Les cheveux sont ramenés en nattes épaisses sur le derrière de la tête; l'œil regarde avec admiration et

semble reconnaître une sœur dans Psyché; ce qu'on voit de ce visage fait pressentir ce qu'on ne voit pas. Quant au mouvement général, il est d'une extrême hardiesse et met en jeu, avec une science sûre d'elle-même et exempte d'ostentation, de grandes richesses anatomiques. Au moyen d'une pression exercée par l'extrémité du pied droit, le poids du corps se trouve porté sur le côté gauche, qui se ramasse et se contracte, tandis que toute la partie droite, dégagée des entraves de la pesanteur, s'étend et se développe librement... En présence d'une telle peinture, on serait tenté peut-être de se livrer au plaisir sans mélange de l'admiration. Comment analyser une fleur sans lui enlever les couleurs qui la parent, sans lui faire perdre les parfums qui la font aimer? Mais la connaissance des causes ajoute à la jouissance des effets, et la science véritable, loin de refroidir l'enthousiasme, lui donne plus de force en lui inspirant plus de sécurité... Rien de plus ferme et de plus solide que cette peinture. Les muscles, modelés en pleine lumière, sont rendus avec autant de rigueur que de suavité. C'est un accord ravissant de délicatesse et de force, de souplesse et d'énergie. Sous ces tons roses et transparents on sent la chaleur de la vie. Où trouver plus de jeunesse et de fraîcheur? Comment ce beau corps, malgré la large blessure qui l'a atteint au côté droit[1], a-t-il pu traverser ainsi les siècles sans que le temps ait eu sur

1. Un crampon a percé les reins de cette figure.

lui d'action malfaisante? Le secret de ce triomphe, le voici : non-seulement Raphaël a dessiné le carton de cette fresque, comme il a dessiné les cartons de toutes les autres, mais il a peint lui-même cette figure, et il a mis au service de sa propre inspiration une suavité de pinceau que ses meilleurs élèves ne connurent jamais. Le bras droit surtout est d'une couleur et d'un dessin qui ne sauraient être plus beaux[1]. Aucun peintre n'a montré la nature avec plus d'indépendance, il faudrait presque dire avec plus d'audace, mais aussi avec plus de convenance, sans peur de la vérité, sans injure pour la chasteté. Il importe donc de s'arrêter devant cette image, de la contempler longtemps, de se bien pénétrer des beautés qu'elle renferme, et de reporter sur toutes les autres quelque chose de la vie grandiose qui l'anime encore. Si tous les tableaux de la *loggia* d'Agostino Chigi avaient été peints avec cette promptitude, avec cette entente parfaite des procédés de la fresque, si les artistes chargés d'interpréter la pensée du maître n'avaient pas hésité souvent devant une telle responsabilité, si ces hésitations ne les avaient pas forcés d'user presque partout de *tempere* pour achever leur travail et l'amener au ton que le Sanzio leur avait proposé comme modèle, on verrait aujourd'hui toutes

1. La tête paraît avoir été peinte, comme le reste de la fresque, par Francesco Penni. Les demi-teintes, mises à sec, ont disparu, et il ne reste plus que les dessous rouges noirâtres, qui jurent avec la fraîche couleur du reste de la figure.

ces figures à peu près semblables à celle que le maître a peinte de sa main.

La seconde, parmi les compagnes de Vénus, est assise à droite de la première. Son corps se présente presque de face, tandis que sa tête se montre de profil et est levée vers l'Amour qu'elle regarde avec attendrissement. Au point de vue de l'équilibre de ce groupe, dont le centre de gravité semble résider dans la première des Grâces, cette figure sert de contre-poids à celle de Cupidon. Le bas du bras gauche, ramené le long du corps, est caché par la guirlande de fleurs qui forme l'encadrement de la fresque, tandis que le bras droit, orné d'un cercle d'or, s'avance vers celle des Grâces dont l'attention est si ardemment fixée sur la terre. Les traits du visage sont réguliers, sans froideur, et le regard exprime la sympathie. Ce qu'on ne peut aussi se lasser d'admirer dans toutes les têtes dessinées par Raphaël, ce sont les cheveux, disposés toujours avec tant d'art, qu'il semble que ce soit la nature elle-même qui ait présidé à ces arrangements. Aussi, peut-on presque dire que, dans la plupart de ces têtes, les cheveux font partie de l'expression. Il y a là une abondance d'idées, une variété, une richesse d'invention intarissable. Dans la figure qui nous occupe, nous voyons les cheveux refluer en ondes épaisses du front et des tempes jusqu'au sommet de la tête et jusqu'à la nuque, où ils se rattachent en nattes qui descendent derrière le cou et reviennent en avant se nouer au milieu de la gorge. Ils forment ainsi un collier, qui atténue ce

que la ligne du cou paraîtrait avoir d'excessif en longueur, par suite du mouvement que fait la tête en se rejetant en arrière pour regarder Éros. La poitrine et le torse, d'un admirable dessin, sont presque dignes, comme peinture, du dos que montre la première des Grâces.

Quant à la troisième, debout entre les deux autres, elle fait face au spectateur, et lève aussi sa tête en la tournant vers Cupidon. Tout le bas de son corps est caché derrière ses deux sœurs assises devant elle, et son bras gauche enlace le cou d'une de ses compagnes [1]. Sa tête, vue de trois quarts, fait voir une compassion charmante. Elle écoute, et la pitié attendrit ses traits. Ses yeux s'enflamment et semblent suspendus aux lèvres de l'Amour. Si, dans les figures précédentes, Raphaël a emprunté au paganisme la religion de la beauté, il est clair que, dans cette dernière figure, il a surtout emprunté au christianisme la religion du sentiment, la pureté de la pensée, la *Grâce*, dans le sens moderne qu'il faut attribuer à ce mot. Cette figure est plus que belle, elle est bonne. On voit dans ce regard comme un sourire du ciel et comme une des formes les plus idéales de l'Amour.

Telles sont les trois Grâces écoutant l'Amour. Bien que les deux dernières figures soient moins bien conservées que la précédente, il est manifeste cependant

1. La main gauche de cette figure se pose sur l'épaule gauche de celle des Grâces qui se trouve assise au côté droit de la fresque.

que si c'est le Fattore qui les a peintes, il est là fort au-dessus de lui-même. Le contact direct du Sanzio semble avoir élevé son talent. La poitrine, surtout, de la première de ces deux figures, est habilement peinte à *bon-fresque,* et l'on serait tenté d'y reconnaître encore la main de Raphaël. Quant aux têtes, elles sont d'un dessin magnifique; mais elles ont été malheureusement reprises par des *tempere* qui ont depuis longtemps disparu, en emportant avec elles toute la fraîcheur primitive, et en ne laissant que des teintes rouges, couperosées et vineuses, avec de vives lumières qui font tache sans rien éclairer[1].

Il faut dire aussi, pour n'y plus revenir à propos des tableaux qui vont suivre, combien toutes ces figures, entièrement nues, sont convenables et décentes. Raphaël est à la fois plus fort et plus gracieux qu'Apulée, il ose ce que nul autre peut-être n'aurait osé, et il demeure parfaitement chaste au milieu de toutes ses hardiesses. La pureté qu'il exprime couvre mieux ses figures que ne sauraient faire les plus rigides vêtements. « Adam et Eve étaient nus et n'avaient « pas de honte. S'ils ne rougissaient pas, dit saint « Éphrem, ce n'est pas qu'ils ne connussent le sen- « timent de la honte ou qu'ils fussent encore enfants; « mais leur pureté leur faisait un vêtement de lu- « mière et de gloire qui les couvrait et qui leur épar-

1. Le dessin (à la sanguine) de cette fresque se trouve à Windsor-Castle, dans la collection royale d'Angleterre. — Cette fresque a été gravée par Marc-Antoine. (Bartsch, t. XIV, n° 344.)

« gnait la honte. Le péché leur ôta ce vêtement de « gloire et leur ouvrit les yeux. C'est alors qu'ils rou- « girent d'eux-mêmes[1]. » Nulle part *le vêtement de lumière et de gloire*, qui couvre la nudité et dispense de la honte, ne brille avec une plus douce clarté que sur les figures de Raphaël. Les déesses et les dieux apparaissent à la Farnésine dans leur nudité et dans leur grandeur. A la tranquillité de leur regard, à la simplicité de leurs gestes, il est visible qu'ils ont toujours été ainsi, et s'ils ne connaissent pas la pudeur, c'est qu'aucun souffle impur ne les a jamais touchés. La véritable décence vient de l'âme. Une autre chose encore purifie la nudité, c'est la nécessité du sujet qui entraîne et absorbe le spectateur. Au milieu d'une fête de Diane, Phryné sort nue du sein des flots : aussitôt Apelle oublie la courtisane et ne voit plus que Vénus Anadyomène. Le peuple athénien fut dominé par le même sentiment. On se rappelle aussi les traits émouvants tracés par Euripide, au moment où le fils d'Achille va frapper Polyxène. La vierge déchire ses voiles et fait paraître ses seins, beaux comme ceux d'une statue : « Jeune homme, dit-elle à Pyrrhus, voici ma poitrine; « si tu veux la frapper, frappe; si c'est la gorge, la « voici qui s'offre à tes coups mortels[2]. » Une armée entière était là, tremblante d'émotion.

On peut regarder le tableau qui nous occupe comme

1. Saint Éphrem, *in Genesim*, t. I, p. 50. Édit. des Pères, de Parant-Desbarres.
2. Voir, dans la tragédie d'*Hécube*, le récit de Talthybios.

un des plus parfaits qu'ait conçus Raphaël. Certes, il y a loin de ce groupe des Grâces au dessin timide et charmant que l'Urbinate exécutait à Sienne presque au début de sa carrière[1]. Et cependant, est-il vrai qu'on n'ait pu présager, dans le jeune homme qui, en 1504 ou 1505, peignait les Grâces en s'inspirant directement de l'antique, ce que serait l'homme qui dessina, en 1516, les tableaux de Psyché? Les doctrines du Sanzio, quand il fut en pleine possession de lui-même, furent-elles donc si différentes de ce qu'elles étaient déjà dans sa jeunesse? Je ne le crois pas. Je trouve, au contraire, un enchaînement merveilleux dans toutes les phases de cette existence si pleine et si courte, et de même que la *Vierge de Saint-Sixte* m'émeut sans me surprendre quand j'ai regardé d'abord la *Vierge au Chardonneret*, de même, après avoir étudié le petit tableau appartenant à lord Ward, j'admire sans étonnement la fresque de la Farnésine. Il est certain que la virilité de ce génie accuse une originalité, qui n'est pas à ce point manifeste dans ses premiers essais; mais on peut affirmer en même temps que le germe de ces qualités se découvre, même dans les plus timides ébauches du divin jeune homme, et que si l'étude et l'expérience développèrent ces hautes facultés, elles ne les créèrent pas. La forme peut paraître plus libre et plus variée dans telle œuvre que dans telle autre, mais la manière de comprendre et d'interpréter la nature et

1. Voir tome I, page 229.

l'antiquité demeure identique. A Sienne, le Sanzio, à peine livré à lui-même, voit les Grâces telles que les aima l'antiquité; aussitôt il revêt d'une adorable pureté la nudité de ces beaux corps, il les fait pénétrer dans la société moderne et il en fait des *Charités*. Eh bien! le même principe le domine encore quand il conçoit sa fresque pour la villa d'Agostino Chigi. Forcé d'emprisonner son rêve dans un espace étroit et bizarre, on dirait que cet espace est ainsi circonscrit en vue de la composition qu'il renferme. Mais c'est surtout la pensée qui grandit et s'élève en présence de ce groupe où tout se cadence et s'équilibre avec un art si achevé, et quiconque n'est pas touché par cette douce influence est incapable de sentir le beau. Ces figures sont nues comme l'enfant qui vient de naître, et cependant personne n'oserait prétendre qu'elles ont été l'objet d'un art indiscret. C'est là ce que, dans leur indépendance, elles ont de commun avec les œuvres de la jeunesse du maître. Toutes les séductions de la vie n'ont pu sur ce point entamer la nature intime de cet esprit délicat. Donc ce qui différencie surtout les Grâces de la Farnésine des Grâces peintes à Florence, c'est la grandeur relative d'un talent qui, jadis emprisonné dans l'imitation, est désormais supérieur à tous les obstacles et complétement maître de lui. Ces deux œuvres montrent toujours l'idée chrétienne à travers les rayons d'or de la beauté classique. Raphaël, à la Farnésine, sans copier tel ou tel monument, n'abdique en rien son respect pour la tradition. Il se rappelle que

les anciens représentaient les Grâces réunies entre elles par des liens étroits, et il les groupe de manière à rapprocher en un même faisceau les trois expressions du plus profond et du plus beau sentiment de l'humanité. Il se souvient aussi que l'art grec, lorsqu'il rassemblait ces trois divinités, en plaçait deux vis-à-vis du spectateur et la troisième en sens opposé; et il fait de même dans sa fresque. Mais après avoir payé ce tribut à l'antiquité, il conserve toute son indépendance : il enlève à ces fictions poétiques leur impassibilité séculaire; il leur donne, sans rien ôter à la perfection de leurs formes, un cœur plus ardent et plus haut; il les fait entrer dans l'intimité du drame de Psyché; il les rend presque divines en les animant d'une immense sympathie, et montre, dans leurs traits, comme un reflet des destinées de notre âme immortelle.

III

VÉNUS SE PLAINT A JUNON ET A CERÈS DE LA TRAHISON DE SON FILS.

Une curiosité fatale a entraîné Psyché et l'a précipitée des hauteurs où l'Amour l'avait élevée. Vénus, ayant appris la trahison de son fils, s'en plaint à Junon et à Cérès, et leur demande de s'associer à sa vengeance. Mais les dieux ont de suite aimé Psyché; ils ont vu, dans le mariage qu'Éros a contracté avec elle, une alliance entre le ciel et la terre, et ils ont souri à cet hymen. Aussi Cérès et Junon, loin de partager la haine de Vénus, intercèdent en faveur de Psyché. — Ce sont ces trois déesses, animées de passions contraires, l'une altière et irritée, les deux autres cherchant à fléchir une implacable haine, que Raphaël a réunies dans cette fresque.

Vénus est debout au milieu du tableau; elle va quitter Junon et Cérès, et retourne encore vers elles sa tête superbe et menaçante. Cette figure, d'un jet grandiose, remplit à elle seule plus de la moitié du champ de la

fresque[1]. Tout en elle est passion et tout s'agite autour d'elle. La main droite, élevée au niveau de la tête, retient une longue écharpe flottante[2], qu'à l'aide de la main gauche elle ramasse vers le milieu du corps. Le bras est d'un superbe dessin. La femme se révèle dans sa beauté, dans sa grandeur, dans sa dignité primitives. Là où l'idéal se montre, le mal ne saurait entrer. Or, dans cette Aphrodite, tout est idéal et rien n'a été composé pour les sens. Raphaël ignorait sans doute les principes qui avaient guidé les différentes écoles grecques dans la représentation de Vénus, et son dessin a quelque chose de personnel qui exclut toute pensée d'imitation. Il est clair qu'aucune préoccupation savante n'entrave en lui les élans de l'inspiration. Cependant, là, comme dans nombre de ses œuvres, son instinct l'a guidé vers les plus pures doctrines adoptées par les anciens. Ses dieux et ses déesses expriment ce qu'ils ont dans l'âme; mais leurs passions, quelque violentes qu'elles soient, n'altèrent jamais leur immortelle beauté. Il s'est en outre affranchi de l'enthousiasme exclusivement sensuel qui égara les écoles de décadence, et il a représenté, en dehors de toute individualité féminine, la puissance devant laquelle l'antiquité se courbait avec soumission. Vénus se présente ici dans son plus parfait développement. Ce n'est ni l'*Ana-*

1. Le corps est tourné vers la gauche (du spectateur) et la tête se retourne vers la droite. Tout le côté gauche de la fresque est occupé par cette figure de Vénus.

2. Cette écharpe est jaune, avec des reflets roses.

dyomène, ni l'*Aphrodite mère* des Grecs, ni la *Venus Genitrix*, déesse tutélaire de l'amour conjugal des anciens Romains. On reconnaîtrait plutôt dans l'élan, dans la fierté de cette figure, dans ces traits fermes et accentués, dans ce caractère de force et d'orgueil, la rivale belliqueuse de Minerve et de Junon [1], animée de la gloire de son triomphe et révoltée à l'idée d'une humiliation, quelque chose enfin de cette *Aphrodite Victorieuse* que les Spartiates adoraient comme un des types éternels de l'héroïsme. Si, au lieu de considérer les Vénus d'Arles et de Milo, dans le calme et l'impassibilité de la victoire, on se les représente dans l'ardeur de la lutte, on trouvera peut-être que ces figures et celle que le Sanzio montre ici, le cœur gonflé de haine et le regard plein de menaces, sont de même race et de même origine. La passion qui enflamme cette Vénus exagère sa beauté; la colère qui la possède est en même temps terrible et pleine d'harmonie : « Je ne crois pas qu'une « si vive lumière ait brillé sous les cils de Vénus, « quand son fils la blessa par mégarde... »

Non credo che splendesse tanto lume
Sotto le ciglia a Venere trafitta
Dal figlio, fuor di tutto suo costume [2].

La tête, en se tournant vivement en arrière, donne à toute la figure quelque chose d'imprévu, qui ajoute singulièrement à la grâce du mouvement général. La

1. La statue de Vénus, à Cythère, était armée.
2. Dante, *Purgatorio*, canto XXVIII, v. 64.

rondeur et l'ampleur des traits n'enlèvent rien à leur délicatesse et à leur mobilité. Au fond de ce regard courroucé il y a quelque chose encore de langoureux, de ce τὸ ὑγρὸν que les Grecs aimaient à voir dans les yeux de Vénus. La bouche est menaçante, mais on devine aisément combien le sourire en serait enchanteur. Quant aux cheveux, ils ne sont ni noués en tresses, comme dans les statues de la nouvelle école attique, ni retenus par le diadème de l'ancienne école; ils ont rejeté toute entrave, et découvrant le front ainsi que l'oreille droite, ils flottent librement autour du cou et jusque sur les épaules.

Derrière Vénus, Junon et Cérès cherchent à détourner de Psyché la haine qui la poursuit. Elles personnifient cet amour des dieux pour les mortels, poétique emblème du mutuel désir qui pousse la terre et le ciel à se rechercher et à s'unir.

Junon est assise à droite. De ses mains ouvertes et de ses bras tendus elle appuie les arguments qu'elle fait valoir en faveur de l'Amour. Le dessin du bras gauche est surtout remarquable. Une tunique bleue [1], qui ne dissimule rien des formes de la poitrine, passe pardessus les seins et couvre le corps de la déesse, sauf les bras, les pieds et le cou [2]. La tête, vue de profil, n'a

1. Cette tunique légère a des reflets jaunes et verts. C'était ce vêtement qui portait le nom de *Chiton*. *L'himation*, qui entourait souvent et ceignait le milieu du corps de la déesse, manque dans la Junon de Raphaël.

2. Le paon se dresse aux pieds de Junon.

pas la plénitude ni la majesté que Polyclète avait données à sa Junon colossale, mais elle exprime un sentiment très-vif d'intérêt et de sollicitude. La bouche parle avec éloquence. L'œil, bien ouvert, regarde droit devant lui, et ce regard, qui se croise avec celui de Vénus, a quelque chose de l'Ηρη βοῶπις que les Grecs prêtaient aux yeux de la déesse. Quant aux cheveux, ils sont noués en tresses, qui des tempes viennent se rattacher derrière le cou... « Après avoir parfumé son beau « corps, elle peigne ses cheveux, et de ses mains forme « des tresses belles, éblouissantes, embaumées, qui « retombent de sa tête immortelle... [1] » Et par-dessus la tête flotte le voile, νυμφευομένη, que Phidias avait donné à Héré dans la frise du Parthénon. « Ensuite, « elle couvre sa tête d'un voile qui vient d'être achevé « et dont la blancheur a l'éclat du soleil... » Ce voile, qui caractérise la déesse du mariage et qui n'est autre que l'ἀνακαλυπτήρια de la fiancée, est ici rejeté en arrière comme dans les statues des beaux temps de l'art grec. Junon, prenant partie pour Psyché, personnifie la déesse tutélaire du mariage. C'est la matrone olympienne, qui se retrempe sans cesse dans la source de la jeunesse et de la virginité.

Quant à Cérès, elle complète, par son geste et par son expression, la pensée traduite déjà par la figure de Junon. Type souverain de la mère universelle, le trait saillant de son culte la représentait avec

1. Homère, *Il.*, ch. XIV, v. 175.

des affections maternelles très-puissantes, et Praxitèle, qui avait achevé le dessin du caractère idéal de cette déesse, lui avait donné des traits pleins de douceur et de mansuétude. Telle devait être Cérès dans la statue chryséléphantine d'Éleusis, et telle elle apparaît aussi, avec plus d'intimité sans doute, mais avec non moins de grâce touchante et persuasive, dans la fresque dessinée par Raphaël. Placée entre Aphrodite et Junon, elle se rapproche de celle-ci, vers laquelle la pousse une communauté de sollicitude et d'affection. Mais en même temps qu'elle s'éloigne de Vénus, elle retourne sa tête vers elle, et ses yeux, tout grands ouverts sur les yeux d'Aphrodite, font un chaleureux appel à la pitié. La main droite de Cérès s'élève comme pour protester contre le courroux qu'elle veut apaiser. Le haut de son corps est seul visible, et sa poitrine est enveloppée dans l'ample vêtement (παμμήτωρ παγγενέτειρα) que l'art antique donnait à Déméter [1]. Le visage exprime une tendresse charmante et pleine d'une indignation contenue. Il semble que la déesse prenne ici l'ampleur du caractère que lui prêtait la mythologie lors du rapt de Cora, et que Psyché développe en elle, dans toute son étendue, le sentiment divin de la maternité. Une couronne d'épis coiffe admirablement cette tête, qu'une draperie couvre par derrière. Raphaël s'est en tous points ren-

1. Ce vêtement est ici de couleur jaune. — Tout le bas de la figure de Cérès se trouve caché par la figure de Junon.

fermé dans la tradition, et les statues authentiques qui représentent Cérès étant fort rares, il est probable que, à défaut de bronzes ou de marbres, les monnaies de Cyzique ou de Lampsaque lui fournirent de précieux documents.

Au point de vue de l'exécution, cette fresque renferme de superbes parties, bien conservées encore, et dans lesquelles il est aisé de reconnaître la vigueur et l'entrain de Jules Romain. La Vénus surtout, plaidant la cause de sa haine devant Junon et Cérès, peut être considérée comme un des beaux dessins de Raphaël et comme une des plus fières peintures du Pippi. Elle est exécutée avec la verve d'un maître qui interprète un maître plus grand encore; entièrement peinte à *bon-fresque*, elle est aussi fraîche aujourd'hui que si elle était faite d'hier. Les deux autres déesses sont aussi d'une très-large facture. Malheureusement le pinceau de Jules Romain n'avait pas la suavité nécessaire pour traduire les nuances délicates de la pensée de Raphaël. Sa main pèche en général par excès de force; il y a, dans les formes qu'elle trace, quelque chose d'excessif et de presque athlétique qui, sans nuire à l'harmonie des lignes, donne à l'ensemble quelque chose de pesant et de lourd[1]. Les têtes d'Aphrodite et de Cérès sont belles, celle de Junon a moins de noblesse... Ce qu'il y a surtout de remarquable dans ce tableau, c'est

1. Le bras gauche de Junon, bien que d'un beau dessin, est trop gros, et une ombre maintenant faussée a fait dévier une des épaules de Vénus.

le mouvement et la vie qui animent les trois déesses sans leur rien enlever de leur grandeur et de leur dignité. On voit que des passions ardentes s'agitent en elles, et l'on sent comme des vents contraires qui poussent en sens opposés jusqu'aux draperies qui les environnent... Quand on regarde avec attention et successivement ces pendentifs, l'œil devient bientôt la dupe d'un véritable mirage, et une sorte d'hallucination s'empare de l'esprit : il semble que de légères vapeurs courent à travers l'azur d'un ciel d'une profondeur inusitée, et qu'au milieu de ces nuages apparaissent les antiques divinités, qui nous pénètrent des chauds rayons de leur lumière[1].

1. Le dessin de ce tableau appartient à la collection Walraven. — Marc de Ravenne a gravé cette fresque. (Bartsch, t. XIV, n° 327.)

IV

VÉNUS MONTE AU CIEL.

Vénus, n'ayant pu atteindre Psyché, monte vers Jupiter pour lui demander qu'il la lui livre... « Tu vins, « ayant attelé ton char doré; et de beaux moineaux « agiles, qui faisaient tourbillonner autour de la terre « leurs ailes rapides, te traînaient au haut du ciel à « travers les airs. En un instant ils arrivèrent... » Ainsi parle Sappho dans son ode à Aphrodite; ainsi pourrait-on dire en regardant la fresque de la Farnésine. « Apprendre, dit Platon, c'est se ressouvenir... » Et il semble que Raphaël se soit ressouvenu d'une parole qui, prononcée par une âme ardente, retentissait encore en lui après plus de vingt siècles. Tant il est vrai que l'humanité rêve sans cesse, et que ses rêves ont leur réalité dans le même monde idéal où s'élèvent les génies de tous les âges, pour voir les divins modèles des choses d'ici-bas. La Grèce avait reçu le don de la forme et de la beauté. Toutes les fois que l'art moderne a voulu se reposer de l'austérité chrétienne, il s'est réfugié dans la mythologie; et

dans ces retours vers le paganisme, les grands esprits de la Renaissance, se rencontrant avec les grands esprits de l'antiquité, se sont reconnus comme s'ils ne s'étaient jamais quittés. C'est que le sentiment du beau est inné, et que l'homme le porte en lui à l'état de réminiscence obscure, comme un lointain souvenir d'un monde antérieur où il aurait jadis vécu, ou plutôt comme le pressentiment d'un monde supérieur vers lequel il se sent appelé.

Vénus est debout sur un char dont les roues posent sur un nuage. Elle se penche en avant, et s'élève dans les airs comme si elle avait des ailes. Le corps est vu presque de face, tandis que la tête se présente de profil. La main gauche, portée en avant, dirige les coursiers aériens, tandis que la main droite, ramenée en arrière, retient une draperie rose que le vent gonfle et arrondit en forme de voile [1]. La poitrine et le torse, inondés de lumière, sont d'un beau dessin, parfaitement modelés, et d'un ton clair fort agréable. La main gauche est un peu maniérée, et le raccourci du bras est devenu lourd, parce que le travail des *tempere* a disparu pour ne laisser que des ombres dures et sans transitions, qui font des bosses là où il y avait des muscles. La tête est belle, le profil est pur, et le regard aspire au ciel avec ardeur. Les cheveux sont d'une charmante

1. Cette draperie a perdu sa teinte première; elle est maintenant couleur lilas, avec des ombres rousses. Elle passe derrière l'épaule gauche et vient se rabattre en avant, cachant ainsi le milieu du corps.

couleur : ils dégagent la tempe et l'oreille[1] et se rattachent en nattes derrière la tête, tandis qu'au sommet de larges mèches flottent au gré des vents et semblent des flammes qui jaillissent du cerveau de la déesse. — Le char de la fille de Jupiter est d'or[2]. Il est orné de guirlandes de fleurs et de légers bas-reliefs : ce sont de petits Amours qui courent et luttent ensemble, et plus loin un autre petit Cupidon qui tient la couronne destinée au vainqueur. — Quatre blanches colombes suffisent pour emporter Aphrodite au plus haut du ciel[3]. Elles sont attelées par paires à l'aide de petits joncs reliés entre eux par un fil de soie, que touchent à peine les doigts de Vénus[4]. « ... A mesure que la déesse s'élevait dans les airs, un gracieux cortége d'oiseaux

1. Une perle accompagne cette oreille.

2. C'est la *biga* des anciens; elle cache complétement les jambes de Vénus.

3. Un jour, Cupidon, jouant avec sa mère, la défia de cueillir autant de fleurs que lui. Vénus appela à son aide la nymphe Péristère, et vainquit son fils. Cupidon irrité changea la nymphe en colombe... Quoi qu'il en soit de cette légende, la colombe demeura spécialement consacrée à Vénus. On nourrissait des troupes nombreuses de colombes dans l'enceinte du temple d'Aphrodite sur le mont Éryx, ainsi que dans le sanctuaire de Paphos. Les colombes s'envolaient avec la déesse quand elle s'en allait visiter la Libye, et revenaient neuf jours après, lorsque Vénus rentrait dans son temple. Les Grecs célébraient ces émigrations par deux fêtes : la *fête du départ* et la *fête du retour*. (Pausan., VIII, 24.) — Les moineaux et les cygnes étaient également consacrés à Vénus.

4. Dans une intaille, tirée du cabinet de Brandebourg et reproduite par Montfaucon (t. I, p. 172), Vénus accourt au secours d'Adonis sur un char traîné par deux colombes. Dans la fable d'Adonis, Ovide dit que c'étaient des cygnes qui entraînaient dans l'air le char de Vénus.

bleus et roses chantaient joyeusement autour d'elle... » Voilà ce que dit la Fable, et voilà ce que montre aussi la fresque.

Cette figure ne rappelle plus les Vénus victorieuses auxquelles faisait songer la fresque précédente. Elle se rapproche davantage de cette classe d'Aphrodites que le ciseau des anciens représentait au bain[1], avec une nature plus délicate, avec plus de mollesse et moins de fierté, plus femmes et moins déesses, montrant des formes moins lourdes que la *Venus Genitrix,* plus rondes, moins dures et moins précises que la *Venus Victrix,* purs symboles de la beauté rehaussée par l'instinct de la pudeur. Raphaël avait étudié l'antiquité avec une vive sympathie, et nous avons vu à quel point les principaux monuments connus dans les premières années du XVIe siècle lui étaient familiers. Ses œuvres témoignent d'ailleurs à chaque instant de ses souvenirs et de ses prédilections. Mais s'il réalise la beauté sereine et calme telle que la concevaient les anciens, il la transforme aussitôt en y mettant quelque chose de sa pureté personnelle. Il interprète l'antiquité comme il interprète la nature, avec cet idéalisme qu'il avait puisé d'abord à l'école Ombrienne, et ensuite à Florence, où les traditions platoniciennes avaient survécu à la chute des Médicis[2]; si bien que la plupart de ses

1. Voir la *Vénus de Médicis,* ouvrage de Cléomène, et la *Vénus du Capitole.*

2. Ces traditions,, qui semblaient avoir disparu dans la tempête de la fin du XVe siècle, reparurent, pour jeter encore de vives lu-

figures mythologiques, tout en faisant songer aux statues, aux bas-reliefs et aux médailles des anciens, excitent surtout une admiration qui ne s'adresse qu'à lui.

Il importe de remarquer, dans la composition de ce tableau, la manière dont le champ de la fresque se trouve rempli par une seule figure. Le même espace où, tout à l'heure, Vénus, Junon et Cérès se trouvaient réunies, où les trois Grâces respiraient à l'aise avec Cupidon, suffit à peine ici pour contenir Aphrodite. Cette figure n'est pourtant pas de plus grande dimension que les précédentes. Mais, à force d'art, Raphaël sait toujours approprier son sujet à son cadre, de manière que celui-ci ne paraisse jamais ni trop étroit ni trop vaste. Comme la *biga* paraît élégante et légère dans l'angle sur lequel pose la fresque! Et quel magnifique développement prend, à la base du triangle[1], la partie supérieure du corps de Vénus[2]!

Cette peinture est plus mollement exécutée que la précédente, et l'on n'y reconnaît aucune trace de la manière de Jules Romain. On l'a attribuée tantôt à Francesco Penni et tantôt à Raffaellino del Colle. J'adopterais de préférence ce dernier nom, parce que je ne retrouve ici ni la vigueur du Pippi, ni l'hésitation

mières, au commencement du XVIe siècle, au moment où Raphaël arriva à Florence.

1. C'est-à-dire au sommet de la fresque.

2. La déesse a été atteinte au côté droit par une des armatures métalliques nécessaires pour protéger la fresque.

du Fattore; le pinceau s'y montre moins large et moins sec que dans la fresque précédente, plus facile et moins lent que dans les deux premières. Ce tableau est peint presque entièrement à *bon-fresque*, et par cela même il s'est bien conservé. Les chairs sont plus blanches et plus molles que dans les figures que nous avons vues jusqu'ici, mais les ombres ont également poussé au noir. L'exécution de la tête a quelque chose d'indécis et de voisin de la fadeur. La main gauche, enfin, celle qui tient les rênes, est maladroitement dessinée. Quant aux accessoires, ils ont conservé leur délicatesse; le char et les guirlandes de fleurs qui l'accompagnent, les colombes et les oiseaux, n'ont presque rien perdu de leur première fraîcheur [1].

1. Cette fresque a été gravée, en 1628, par Cherubino Alberti. (Bartsch, t. XVII, p. 85, n° 107.)

V

VÉNUS IMPLORE JUPITER CONTRE PSYCHÉ.

Vénus est en présence de Jupiter. Elle a renoncé complétement à ce qu'elle avait d'impérieux et de violent quand elle était en compagnie de Junon et de Cérès. Elle semble même avoir abdiqué ce sentiment de divinité qui illuminait ses traits dans la fresque précédente. Elle se fait humble, suppliante, et oppose la faiblesse désarmée de sa seule beauté à la puissance du dieu que l'antiquité regardait comme le principe de la vie universelle. Elle se tient debout, le corps incliné, les bras pendants et légèrement écartés. On voit qu'elle prie, qu'elle met dans sa prière autant de soumission que d'ardeur, et qu'elle se présente, non comme une déesse irritée, mais comme une femme malheureuse. C'est la fille de Jupiter, que l'outrage d'une simple mortelle a dépouillée de sa majesté. Sa tête, vue de trois quarts et tournée vers la droite, se lève timidement vers le maître des dieux. Ses yeux n'ont point de haine; ils ne menacent pas, ils pleurent, et toute leur éloquence est dans la douleur qu'ils expri-

ment. C'est ainsi que Vénus se montre devant Jupiter quand elle vient l'implorer en faveur d'Énée :

... Et lacrymis oculos suffusa nitentes [1].

Sa bouche fait entendre des paroles désolées, mais douces comme le parfum des fleurs. Ses cheveux ne sont plus noués d'une manière triomphante; ils sont arrangés en modestes bandeaux, et simplement attachés par derrière. La poitrine s'incline avec grâce, et se présente presque de face. Le geste enfin est plein d'humilité [2]. — La nudité de cette figure fait songer un moment à l'antiquité; mais si elle rappelle, par la rondeur calculée des lignes, les Aphrodites Callipyges, ce souvenir profane disparaît dès qu'on regarde les traits expressifs de la tête, où l'empreinte du génie chrétien est si puissante. Jetez une draperie sur le corps nu de cette Vénus, supprimez tout cet entourage mythologique, et vous aurez une vierge chrétienne dont la prière montera facilement au ciel en la compagnie des anges... C'est par sa mythologie que la Grèce fut mère de la beauté; mais à travers tant de systèmes compliqués, la simple notion de Dieu n'arrivait aux hommes qu'obscure, incomplète, et même quelques esprits privilégiés pouvaient seuls entrevoir ce faible rayon.

1. *En.,* lib. I, v. 228.

2. La main droite seule est visible, la main gauche et tout le bas du corps sont cachés par la figure de Jupiter. — Deux colombes volent à côté de Vénus, et lui servent de cortége.

La gloire du christianisme est d'avoir humanisé la philosophie et d'avoir mis la connaissance de Dieu à la portée de tous. Alcibiade demandait un jour à Socrate, qui allait au temple, quelle prière il allait adresser aux dieux. « A cet égard, répondit Socrate, il faut at-« tendre, c'est ce que nous avons de mieux à faire. « Oui, il faut attendre que quelqu'un vienne nous en-« seigner la manière dont nous devons nous comporter « avec les dieux. » Au moment où peignait Raphaël, Celui qu'attendait la sagesse antique était venu depuis quinze siècles déjà, et une intelligence aussi profondément chrétienne que celle du Sanzio ne pouvait en aucun cas se dérober à la lumière.

Mais si, dans cette figure de Vénus, Raphaël a cédé aux tendances de sa propre nature, il a montré, dans la figure de Jupiter, une grande force d'interprétation, et a réalisé un type que l'antiquité ne désavouerait pas. — Jupiter est assis sur l'aigle qui lui sert de messager[1]. Son corps majestueux se présente presque de face, tandis que sa tête, vue de profil, se tourne vers Aphrodite. Le manteau, tombant sur les reins et sur les cuisses, laisse le torse complétement nu. La jambe droite se perd en partie hors du champ de la fresque, et la jambe gauche se relève sur la tête de l'aigle[2]. Le bras droit tombe naturellement sur la cuisse, tandis que le bras gauche, ramené contre la

1. Cet aigle pose sur les nuées.

2. Le pied gauche, complétement découvert, se présente de face.

poitrine, soutient le foudre que porte la main gauche. La tête est pleine de mansuétude. C'est ainsi que Jupiter apparaît à Vénus au début de l'*Énéide :*

Olli subridens hominum sator atque deorum
Vultu quo cœlum tempestatesque serenat,
Oscula libavit natæ. . . . . [1].

Le front est clair et radieux; l'œil est largement ouvert; les contours de la bouche et des joues témoignent d'une douceur qui n'exclut pas la majesté; la chevelure blanche retombe en boucles épaisses sur le cou, et la barbe abondante s'arrondit en spirales. La poitrine est large, pleine de noblesse et d'ampleur. La musculature des bras est vigoureuse, sans être excessive. Tout ici donne l'idée de la force, non de la force matérielle, mais d'une force plus irrésistible et plus haute. C'est un maître aussi miséricordieux que puissant, se reposant dans sa gloire, respirant la tranquillité, et toujours accessible à la prière des faibles. Une telle figure conviendrait-elle à un autre dieu que le dieu de la fable? Non, car elle représente l'image idéale de l'humanité divinisée, et l'homme, en sa présence, peut se regarder avec orgueil. C'est bien là le Jupiter Olympien, et non l'*Ancien des jours* de l'Écriture. Mais parmi les diverses émanations de cette antique divinité, quel type Raphaël a-t-il choisi? L'absence de courroux, d'agitation et de chaleur guerrière, exclut l'idée du *Jupiter Vengeur,* du dieu qui punit et

1. Virg., *En.,* lib. I, v. 254.

châtie, dont la terrible image était une des gloires d'Olympie[1]. D'un autre côté, le dieu de la Farnésine est doué d'une virilité trop majestueuse pour être le *Jupiter Milichios*. Ce sera donc de préférence le *Jupiter Tonnant Pacificateur*, le modèle sublime dont Phidias avait fixé les traits extérieurs et fondu ensemble toutes les hautes qualités, que Raphaël aura voulu rappeler dans sa fresque.

Dès qu'on a prononcé le nom de Raffaellino del Colle à propos de la fresque précédente, je crois qu'on peut encore le répéter à propos de celle-ci. Toutefois le nom du Fattore ne serait pas non plus invraisemblable; le pinceau a été peut-être ici moins facile et plus lent, et les chairs se sont conservées moins blanches et moins fraîches. Il y a eu plus d'hésitation, plus de timidité dans l'exécution, par conséquent plus de reprises *à sec* et moins de solidité. — Cependant le torse de Jupiter est traité avec une simplicité grandiose qui demeure manifeste, quoique la plus grande partie des détails et des demi-teintes se soit depuis longtemps effacée. La tête du dieu, d'un beau dessin, est maintenant d'une couleur désagréable; les joues, trop rouges, forment une opposition pénible avec la blancheur absolue de la barbe et des cheveux. Il y avait là des transitions qui ne sont plus, et qui, en disparaissant, ont enlevé tout le charme de la couleur primitive. — La figure d'Aphrodite a plus souffert encore. Elle a, d'ailleurs, été re-

1. Voir sur le *Zeus Horkios*, Pausanias, II, 24, 5.

peinte en partie par Carle Maratte. De plus le restaurateur, avec ce bleu si heurté dont il a entouré toutes les figures, a touché l'épaule gauche de Vénus et l'a sensiblement abaissée. Certaines parties en clair-obscur, très-bien peintes à *bon-fresque*, se remarquent encore, il est vrai, dans le corps de la déesse; mais tout ce qui était lumière ne laisse plus que des taches blanches [1], qui font un contraste choquant avec les ombres trop rousses. C'est ainsi qu'une double destruction, s'opérant en sens contraire, a détruit l'équilibre de ces peintures. Heureusement le dessin, c'est-à-dire la pensée, reste, et cette pensée a triomphé des injures du temps aussi bien que des défaillances de l'exécution [2].

1. Ces taches blanches se voient surtout sur la joue droite de la déesse, de même que sur le sein, l'épaule, le bras et la cuisse. Au contraire, la partie de la tête qui n'est pas dans la lumière est devenue trop rouge.

2. Cette fresque a été gravée, comme la précédente, par Cherubino Alberti.

VI

MERCURE DESCEND DU CIEL POUR PUBLIER LES ORDRES DE JUPITER.

Jupiter a écouté la prière d'Aphrodite : il a ordonné que Psyché soit livrée à Vénus, et Mercure s'élance aussitôt pour exécuter les ordres de son maître.

Ceux qui prétendent que les fresques de Psyché sont une œuvre de décadence prononcent légèrement, sous l'influence d'un préjugé, ou bien, trop préoccupés des altérations de ces tableaux, ils ne voient pas les vives étincelles dont ces peintures éclairent encore les yeux de ceux qui savent les regarder. Mais l'admiration ne saurait faire défaut à quiconque n'est pas égaré dans des voies trop étroites, ou n'est pas complétement abandonné par le sentiment du beau... Ce messager des dieux, lancé à travers l'espace avec un mouvement si simple et si grand, est le produit d'une science qui a tout pénétré et d'une inspiration que, chez Raphaël, la mort seule devait éteindre. C'est une de ces créations qui sont filles de l'art plus que de l'artiste, et qui font comprendre la vérité de cette parole

de Winckelmann : « La beauté parfaite est comme « l'eau pure, qui n'a aucune saveur particulière. »

Mercure se précipite des sommets de l'Olympe et fend l'air avec une rapidité surnaturelle. Il court dans le ciel comme un simple mortel courrait sur la terre. Sa chlamyde d'or, nouée au milieu de la gorge et rejetée derrière les épaules, *demissa ex humeris*[1], laisse voir la magnifique structure du corps et des membres. La tête, qui se présente de face[2] et se porte en avant, entraîne avec elle tout le reste de la figure. Les traits du visage ont une expression douce, souriante, enjouée, bienveillante et fine. Le front disparaît sous les bords du pétase[3] ailé qui couvre les cheveux ; les yeux sont grands et d'un éclat extraordinaire, et la bouche ouverte proclame les ordres de Jupiter. La poitrine est large, sans être épaisse : elle supporte sans effort le travail d'une respiration à laquelle la rapidité de la course donne une prodigieuse intensité. Les membres ont au-

1. Virgile, *En.*, IV, 263. — La chlamyde était le costume de l'éphèbe attique. Voir la frise des Panathénées du Parthénon, actuellement au Musée britannique. — Ovide a laissé une belle description du costume d'Hermès :

..... Chlamydemque, ut pendeat apte,
Collocat ; ut limbus, totumque adpareat aurum.
(*Metam.*, II, v. 734.)

2. Non-seulement la tête, mais aussi le corps se présente de face.

3. Le pétase, *petasus*, était le chapeau à fond bas et à larges bords que portaient généralement les Grecs en voyage. La plupart des cavaliers de la procession des Panathénées portent le pétase. — Des monnaies de Siris, d'Ænos et de Catane montrent des têtes de Mercure avec le pétase. Les ailes du pétase ne se trouvent que dans les anciens monuments.

tant de vigueur que d'élégance. Les bras sont étendus de chaque côté à la hauteur de l'épaule. La main droite tient la trompette au son de laquelle Mercure annonce sa venue [1]. Il montre en outre, par le geste de sa main gauche ouverte et levée au niveau de la tête, qu'il parle aux peuples, après les avoir rassemblés. C'est que le héros des dieux était aussi le dieu de l'éloquence [2]. Ce mouvement des bras ajoute quelque chose d'aisé et de grandiose au développement du torse, dont les formes se dessinent sans effort sur la draperie de la chlamyde. Cette draperie, visiblement agitée, ajoute à la vivacité du mouvement général : le vent la pousse tout entière vers la gauche, de manière à découvrir complétement le bras droit et à lui laisser toute la majesté de son geste. Quant aux jambes, elles sont ornées de petites ailes et volent avec une prodigieuse agilité. La jambe et le pied droits sont tendus en avant, tandis que la jambe gauche est rejetée en arrière, et que le pied semble trouver dans le ciel un point d'appui mystérieux pour aider à l'élan de cette figure aussi prompte que légère.

Rien n'est plus beau, plus simple, plus impétueux et moins violent que ce Mercure arrivant à nous avec tant de calme et de rapidité. Comme il remplit bien le champ du tableau, et comme il y semble à l'aise ! Il serait impossible de rien ajouter, ni de rien retrancher, sans détruire l'équilibre de ce mé-

1. Le bras droit est plié au coude, de sorte que l'avant-bras se présente en raccourci en face du spectateur.

2. Hermès Logios.

téore dans sa course majestueuse. L'art ne peut être plus grand et ne pourrait oser davantage sans perdre de sa grandeur. Jules Romain a exécuté cette fresque avec une verve et une spontanéité dignes du maître qu'il interprétait. Malgré les nombreuses altérations qu'a subies cette peinture, elle s'est bien conservée et n'a pas trop poussé, ni au noir dans les ombres, ni au rouge dans les parties claires, ni au blanc dans les parties saillantes et en pleine lumière. La draperie jaune s'agite encore avec légèreté derrière le dieu. On admire dans le torse une science consommée, mais exempte d'ostentation. Les rotules et les différentes articulations sont traitées avec autant de justesse que d'élégance. La tête enfin est restée parfaitement belle [1].

Aucune figure dans l'art moderne ne fait plus songer à l'antiquité. Non que Raphaël ait copié tel ou tel monument, mais parce qu'il a rappelé les principaux traits que l'art des anciens nous a transmis sur le personnage mythologique de Mercure. Ce dieu avait le privilége de la popularité, et ses images étaient partout.

1. Le pétase qui coiffe cette tête est de couleur violette, avec une ombre rousse dont le temps a exagéré la nuance. Les petites ailes qui complètent cette coiffure sont vertes à leur racine et jaunes à leur extrémité. — Dans cette fresque, le bras droit est la partie peut-être qui a le plus souffert. On remarque aussi au flanc droit du dieu une large blessure occasionnée par l'armature qui fixe aujourd'hui la fresque au mur. Du reste, si cette fresque venait à périr, on en retrouverait une reproduction fidèle, exécutée par un maître aussi. M. Ingres l'a copiée avec l'enthousiasme qu'il a voué toujours aux œuvres de Raphaël. — Marc-Antoine a gravé cette fresque. (Bartsch, t. XIV, nº 343.)

C'est lui qui puisait dans les entrailles de la terre les biens qu'il répandait ensuite à profusion sur elle [1]; c'est lui aussi qui donnait la santé... Et quoi de mieux compris pour inspirer l'idée d'une vie saine et forte que ce corps, plein de souplesse et de vigueur ? Sans penser au Mercure des vieux chants de la poésie, sans rappeler en rien l'Hermès robuste, à la barbe épaisse et pointue, à la chevelure longue et tressée des temps primitifs, le Sanzio a réalisé, peut-être sans le savoir, les derniers perfectionnements que l'art antique avait apportés à la représentation de ce dieu. Mercure est le messager de Jupiter, mais il est aussi le dispensateur de la beauté corporelle et des belles proportions : c'est l'éphèbe accompli du gymnase [2], à la large poitrine, aux membres un peu longs, élégants et forts, développés par les exercices de la palestre. Tel l'avait rêvé la jeune école attique, tel aussi le conçut Raphaël. A l'exemple de Praxitèle [3], il a donné à Mercure, avec un haut degré de force et d'énergie, les formes agréables et gracieuses de la jeunesse. Sa fresque rappelle, par quelques-unes de leurs qualités les plus remarquables, les représentations d'Hermès, comme coureur et comme discobole; elle fait voir en même temps non-

1. C'est à ce titre qu'il appartient, dans le système religieux des peuples aborigènes de la Grèce, au cycle des dieux chthoniens. (O. Muller.)

2. Dès les temps les plus reculés, il présidait aux gymnases, sous la forme d'un buste pilier phallique.

3. Ce fut Praxitèle qui réalisa le type le plus achevé de la figure de Mercure.

seulement le serviteur de Jupiter, mais le dieu de l'intelligence et de la parole médiatrice. Jamais on n'a su concilier avec tant de bonheur le mouvement avec la beauté, et malgré la course violente qui l'entraîne, on reconnaît une identité de race entre le Mercure de la Farnésine et les Mercures célèbres sculptés par le ciseau grec[1]. C'est ainsi que planerait dans les airs le Mercure en bronze qui se repose au musée de Naples[2]; c'est ainsi que nous apparaîtrait, s'il sortait de son calme, l'éphèbe attique connu sous le nom de l'*Antinoüs du Belvédère*, et auquel Visconti a restitué son vrai nom de Mercure[3].

1. Quelques bronzes antiques montrent Mercure volant à travers les airs.

2. Ce bronze admirable vient d'Herculanum.

3. Ce marbre est un des plus beaux antiques qui soient connus. Il est mutilé; la main gauche et le bras droit n'ont pas été retrouvés.

VII

PSYCHÉ RAPPORTE DES ENFERS LE VASE D'IMMORTALITÉ.

Toutes les fresques précédentes nous ont entretenus de Psyché, mais Psyché elle-même se montre ici pour la première fois. Elle a été livrée à Vénus, et a subi maintes épreuves dont elle est sortie victorieuse. — Raphaël, pour résumer toute cette période d'expiation, représente Psyché ayant triomphé de la mort et rapportant le don mystérieux qu'elle a reçu des mains de Proserpine. Par la souffrance, par l'humiliation, par la croix (pourrait-on presque dire en regardant cette radieuse figure), l'Ame a vaincu l'enfer, elle a sanctifié la terre, et elle monte joyeuse au sein de l'idéal. Elle n'est plus déjà l'esclave outragée de Vénus, elle a revu son immortel amant, et elle reflète l'image d'un époux céleste... Les vérités morales transmises aux initiés, à travers les allégories de la Fable, laissaient ici le génie de Raphaël libre de s'aventurer dans le domaine de la mythologie, sans trop s'écarter de la donnée de l'Évangile. « Les grandes eaux ne sauraient « éteindre l'Amour, les fleuves ne sauraient l'étouf-

« fer. » Ainsi chante le chœur autour de la Sulamite, ainsi pourrait-on dire en présence de ce tableau.

Psyché apparaît au milieu du ciel, entourée de trois Amours qui l'assistent dans son ascension vers l'Infini. On comprend qu'une puissance surnaturelle la soutient et l'élève; on la voit monter, et dans son vol majestueux, il semble qu'elle va bientôt se dérober aux regards mortels. Toute la figure se présente de face, le corps légèrement tourné vers la droite et la tête un peu inclinée à gauche. Une tunique, fixée sur l'épaule gauche et attachée à la taille, découvre une partie de la poitrine, les bras et la jambe gauche. Le bras droit s'appuie sur un des petits Amours, et le bras gauche, aidé par le second messager de Cupidon, se lève avec aisance pour montrer le trésor arraché aux enfers. Le troisième Amour soutient encore la partie inférieure du corps de Psyché, et imprime à toute la figure un mouvement décisif[1]. Les traits du visage, où brille l'espérance, rayonnent de grâce, de bonheur et de pureté. Le front, large et haut, cache une pensée supérieure à l'antique fatalité. Les cheveux, noués en nattes et flottants au sommet du front, donnent à la tête quelque chose de fier que tempèrent les ondes de cheveux blonds qui encadrent modestement les tempes. Les yeux sont doucement abaissés vers celui des Amours

1. Ce troisième petit Cupidon supporte la jambe gauche de Psyché. Cette jambe est nue, tandis que la jambe droite, enveloppée dans les plis de la tunique, tombe d'elle-même dans l'axe de la figure.

que Psyché entoure de son bras droit. Il y a une communauté particulière de sentiments entre elle et ce petit Cupidon. Leurs mains se cherchent et se touchent. Leur regard exprime la confiance. Psyché se repose et se fortifie dans les yeux de l'Amour, elle y puise la foi nécessaire pour s'élever toujours davantage, et ses traits s'épanouissent avec sécurité. Avec quelle tendresse elle enlace cette jeune tête et la rapproche de son sein! Et dans ce sein que de fraîcheur! Comme le bras gauche, en soulevant l'urne, se dresse avec simplicité, et comme ce geste est voisin de la grandeur! Quel charme dans le petit Cupidon, caché en partie derrière l'épouse d'Éros, et comme il soutient bien le bras de Psyché! Et, de l'autre côté, quel jet magnifique dans la draperie qui s'agite derrière l'épaule droite, avec quelle puissance cette draperie aide à l'ascension de ce beau groupe, et avec quelle heureuse symétrie elle équilibre et balance le mouvement opposé! Combien la tunique est à la fois discrète et transparente! Quelles belles lignes elle dessine autour de la jambe droite, et comme le troisième petit Cupidon se joue avec aisance au milieu des plis harmonieux!... Le génie de Raphaël éclate ici dans sa séve et au milieu de son véritable élément. La beauté de ces Amours est le complément de la beauté de Psyché : ils lui sont nécessaires, elle leur est indispensable; ils se prêtent mutuellement leurs sourires; ils respirent des affections identiques, quoique infiniment variées; ils chantent avec les plus suaves

modulations ce pur amour, qui grandit ou diminue, selon que les éléments nobles de l'humanité s'élèvent ou s'avilissent; ils traduisent avec une poésie naïve l'allégorie de l'Ame appelée par Éros à une destinée supérieure.

Cette fresque, dont sans doute il faut faire honneur à Jules Romain, est une de celles que Carle Maratte a été obligé de repeindre en partie. Cependant les ombres noires de la partie droite du torse appartiennent encore au Pippi. On voit également, malgré l'exagération actuelle de quelques-uns des tons et malgré l'absence des demi-teintes, que cette peinture est l'œuvre d'un pinceau rapide, qui n'a point fait abus des *tempere*. La valeur générale du coloris est demeurée dans une relation assez exacte pour qu'on puisse juger, dans une certaine mesure, de l'harmonie primitive. Le visage s'est trop vivement nuancé, et les rayons d'or qui brillaient dans les cheveux ont perdu leur éclat; mais telle qu'on la voit encore, cette tête est d'une grande beauté. La poitrine est restée jeune. La draperie verte, avec ses reflets jaunes, flotte encore majestueuse et légère à la droite de Psyché [1], et la tunique s'est conservée, semblable à ces tissus délicats dont le ciseau grec aimait à parer la nudité de ses œuvres. Les mains sont remarquablement belles... la main droite surtout; le dessin du pied droit laisse il est vrai à désirer, mais le raccourci du

1. C'est-à-dire à la gauche du spectateur.

pied gauche est d'une vérité parfaite. — Quant aux enfants qui accompagnent Psyché, ils sont d'une exécution ravissante, et certaines parties, traitées en clair-obscur, sont des modèles de peinture à fresque[1].

Mais ce qu'il importe surtout de comprendre dans une telle composition, c'est la grandeur morale qui s'y trouve. Or, dès qu'on se place à ce point de vue, on aperçoit clairement que le Sanzio a voulu quelque chose de plus élevé que les doctrines orphiques cachées sous la Fable. On peut nommer certains artistes qui, ayant consacré toute leur vie à la religion et n'ayant peint jamais que des christs, des madones, des anges, des saints et des saintes, n'ont cessé cependant d'être païens. L'Urbinate, au contraire, est toujours resté chrétien par le sentiment, même quand il s'est abandonné au courant de son siècle, même quand il a subi les entraînements du paganisme. Une idée noble domine sans cesse en lui le respect de la nature et le culte de la beauté. Dieu est partout dans les œuvres de Raphaël. La grâce du Sanzio est celle qui règne dans le ciel au sein de l'harmonie, et non celle qui sévit sur la terre au milieu du chaos.... « L'âme légère s'en« vole comme un songe, » dit à Ulysse l'ombre de sa mère Anticlée[2]. Et en effet, pour l'antiquité païenne, après la mort il n'y avait que des songes. Rien de

1. Telle est notamment la tête du petit Cupidon, en partie cachée sous le bras gauche de Psyché.

2. Ψυχὴ δ', ἠΰτ' ὄνειρος, ἀποπταμένη πεπότηται.

(Homère, *Odyss.*, ch. XI, v. 222.)

semblable ici. Ce n'est plus un songe, c'est la vérité même que Raphaël exprime. Notre âme s'élance avec Psyché, et malgré le cortége de poétiques mensonges empruntés à la Fable, nous sentons que ce n'est point Éros qui nous appelle à une destinée supérieure. Nous entrevoyons, à travers cette allégorie, quelque chose de plus haut que l'antique Olympe. Cette figure, parée des grâces de la Rédemption, monte réellement vers l'Éternel, et ne va pas se perdre au sein de l'humanité divinisée. La Psyché de la Farnésine a pris le voile chrétien, et les beaux enfants qui l'accompagnent sont des Anges plutôt que des Amours. Raphaël n'a pas voulu seulement reproduire les formes et la voluptueuse élégance du génie grec; il a voulu surtout traduire le sens philosophique et la vérité religieuse du mythe païen, et il a réalisé cette beauté simple qui rattache définitivement la Renaissance à l'antiquité, sans faire de l'une l'esclave de l'autre, car l'art n'est pas là où n'est pas la liberté.

VIII

PSYCHÉ DÉSARME LE COURROUX DE VÉNUS.

Raphaël, après avoir montré, dans Psyché sortant des enfers et s'élevant vers la lumière, la puissance de l'Amour plus forte que la puissance de la mort, place maintenant l'épouse d'Éros aux pieds de Vénus, à laquelle elle présente l'offrande qui doit désarmer sa colère. — Vénus remplit presque tout le champ de la fresque. Psyché s'agenouille et s'efface à côté de la déesse.

Aphrodite, dans ce tableau, n'a rien qui rappelle l'enthousiasme purement sensuel auquel avait obéi le nouvel art attique. La conception de Raphaël ferait plutôt penser à l'école de Phidias, qui, dans Astarté, tentait de représenter le principe féminin dans sa grandeur et dans sa sainteté. — Vénus est assise sur une draperie qui ne couvre que la cuisse et la jambe gauches. Toute la figure est tournée vers la droite. La tête, vue de trois quarts, se porte en avant, avec étonnement, avec pitié, presque avec attendrissement. Les yeux sont abaissés vers l'urne que présente Psyché, et le regard, en partie voilé par les

paupières, est d'une grande douceur ; le nez, parfaitement droit et presque sur la même ligne que le front, est d'un très-beau dessin ; la bouche a quelque chose de douloureux, qui imprime à l'expression générale un caractère de grande compassion ; le galbe du visage est fin, tout en conservant sa puissance ; le front, haut et plat, donne à la physionomie quelque chose de calme et de bienveillant ; les cheveux enfin, simplement arrangés en bandeaux de chaque côté des tempes et découvrant complétement l'oreille droite, ornée d'une longue perle, sont retenus en arrière par le diadème qui couronne la tête[1]. Le torse fait un mouvement en arrière, qui contraste très-heureusement avec le mouvement opposé de la tête. Le cou et la poitrine sont étudiés avec soin et avec simplicité : les différents plans de ce beau corps s'accusent avec netteté, et tous les détails, bien que rendus avec exactitude,se fondent et s'effacent discrètement au milieu de l'ensemble. Les bras se lèvent, et ce geste a quelque chose d'infiniment naïf et de souverainement noble ; il prouve à la fois l'étonnement, l'admiration, la bonté : les deux mains, suspendues au-dessus de Psyché, vont s'abaisser sur elle pour la bénir, et il semble que de ses deux bras ouverts la déesse va bientôt l'embrasser. La cuisse et la jambe droites, tendues en avant, ont presque la même inclinaison que le torse, et forment, depuis la hanche jusqu'au pied, une ligne sinueuse et légère-

1. Ce diadème se retrouve souvent dans les têtes de Vénus appartenant aux anciennes écoles.

ment ondulée, qu'aucune partie saillante ne vient troubler ou interrompre. La jambe gauche au contraire se relève et se plie, formant un angle droit avec la cuisse. Une draperie recouvre cette cuisse et cette jambe, mais de manière que le nu se montre encore à travers les plis élégants[1]. — Cette figure est parfaite dans son ensemble et dans toutes ses parties. La beauté morale illumine en elle la beauté physique. La divinité se montre là, autant dans l'expression que dans les formes, et sans que la sérénité olympienne, que proclame partout l'art hellénique, subisse aucune altération. Cette Vénus, très-différente de ce qu'elle était dans les fresques précédentes[2], est plus belle encore, et, sans rien perdre de sa majesté, montre un sentiment plus humain. Si elle fait songer à la Fable, elle paraît surtout animée de l'esprit moderne, et prouve combien les conceptions morales du début du XVIe siècle étaient différentes de celles de l'antiquité classique. Il est certain que cette Aphrodite n'a pas les perfections plastiques des beaux marbres anciens; mais elle traduit une pensée chrétienne, et à ce titre elle a pour nous quelque chose de plus touchant que les images consacrées par le ciseau grec. C'est seulement en cachant, sous le voile des réminiscences antiques, le souffle qui nous anime, que l'art moderne doit entrer dans le domaine de la mythologie. En dehors de ces

1. Deux colombes s'envolent au-devant de Vénus, et vont porter la nouvelle du pardon.

2. Fresques I, III, IV, V.

conditions, il produira peut-être de savants pastiches, mais ces fantaisies éphémères seront vides d'émotion, parce qu'elles n'auront aucune racine dans le cœur de ceux qui les regardent.

A la gauche de Vénus, Psyché s'efface sur un plan secondaire. Sa tête, le haut de sa poitrine et ses bras apparaissent seuls. Elle est à genoux, au milieu des nuages sur lesquels posent les pieds d'Aphrodite. Sa tête se retourne à gauche[1] et se renverse en arrière[2], de manière à se présenter en face de la déesse. Les yeux se lèvent avec ferveur vers les yeux de Vénus, et ce regard est d'une véritable éloquence; les lèvres entr'ouvertes sont pleines d'ardeur et de passion; le dessin des joues est d'une exquise pureté; et les cheveux, noués au sommet du front[3], ajoutent quelque chose de fier à la douce humilité de ce visage. La poitrine disparaît en partie[4], on ne voit que les épaules et la gorge. Une draperie, destinée à envelopper tout le corps, a été dénouée par le vent, et, après avoir découvert complètement le bras droit et la moitié de la poitrine, flotte au-dessus de l'épaule gauche. La main droite s'élève pour présenter à Vénus le vase d'immortalité; tandis que la main gauche, ramenée sur la poi-

1. A gauche du spectateur.

2. De telle sorte que le spectateur la voit un peu en raccourci.

3. Les cheveux forment en outre d'épais bandeaux de chaque côté des tempes. L'oreille gauche se trouve complétement découverte.

4. Elle se trouve cachée, ainsi que le reste du corps, par la cuisse et la jambe gauches de Vénus.

trine, semble comprimer les battements d'un cœur rempli de nobles aspirations. Toute la partie inférieure du corps demeure enveloppée dans les plis du vêtement et disparaît derrière la majesté d'Aphrodite [1]. Il est difficile de concevoir quelque chose de plus pathétique et de plus touchant que cette Psyché apportant l'offrande de ses larmes et de son repentir aux pieds de son ennemie désarmée. L'âme chrétienne se montre là dans ses luttes, ses tourments, ses souffrances. On sent, en regardant cette figure, que le trait de flamme du séraphin a transpercé son cœur, et que la douleur et la Rédemption ont tour à tour germé dans son sein. On pourrait utilement peut-être rapprocher ce tableau du marbre qui montre Psyché courbée sous le poids de ses malheurs, et relevant la tête avec peine pour implorer la pitié de Vénus [2]. On admirera sans doute, dans la statue du Capitole, la pose pleine d'aisance, la belle disposition des draperies, la solidité des lignes. Mais dans cette femme, que poursuit la colère des dieux et qui est comme accablée sous le sentiment de la terreur, je ne vois rien de ce qui m'entraîne dans la fresque de la Farnésine. L'épouse mystique d'Éros, telle que l'a conçue Raphaël, n'est plus, il est vrai, la fille véritable de l'antiquité; elle n'a plus rien de cette humanité sen-

1. On ne voit, à travers la draperie, qu'une partie de la cuisse et du genou gauches; mais ce qu'on voit suffit pour faire comprendre sans hésitation tout le mouvement de la figure.

2. Ce marbre se trouve au musée Capitolin. — Si cette statue n'avait pas des ailes, on dirait une des filles de Niobé.

suelle que le christianisme a vaincue ; mais elle exprime l'amour, tel que la loi nouvelle l'a transformé, ennobli, sanctifié par le devoir, épuré par le sacrifice, élevant incessamment l'âme vers l'idéal. Voilà la grande pensée qui se trouve dans le dessin du Sanzio, et elle y est à un tel degré, qu'on ne conçoit pas de nature, si vulgaire qu'elle soit, qui, en présence d'un pareil chef-d'œuvre, ne se sente traversée par un rayon de poésie.

Cette fresque est d'une large facture. Les parties nues, très-belles de dessin et de modelé, sont malheureusement devenues trop vives de ton, d'autant plus que les ombres sont rousses, et ajoutent des reflets plus durs que de raison à la couleur des chairs. Les deux têtes sont superbes, l'expression y est juste, et l'idée de Raphaël a été parfaitement comprise et rendue. Que d'étonnement dans l'une, comme la haine se fond, se change, se partage entre la tendresse et l'admiration ! Quel élan de douleur, que de ferveur dans l'autre, et quelle beauté dans les larmes !... La draperie violette, à ombres noires, qui enveloppe la jambe gauche de Vénus, tombe avec souplesse. Quant à la draperie verte, à ombres jaunes, qui s'envole derrière Psyché, il semble qu'en s'élevant elle va emporter au ciel l'épouse de l'Amour[1]. — A qui faut-il attribuer cette

1. Nous possédons, au musée du Louvre, le dessin original de cette fresque. Ce dessin, fait avec le plus grand soin au crayon rouge, est un des plus beaux de Raphaël et était une des perles de la collection de Mariette. La Vénus est dessinée d'après nature, avec une pureté, une délicatesse, je dirai même avec une chasteté, qu'on

peinture? Elle a été exécutée par un pinceau trop rapide pour qu'on en puisse faire honneur au Fattore. D'un autre côté, les ombres n'ont rien de la dureté qui caractérise les ombres de Jules Romain; elles ne sont pas noires, mais rousses, et dès lors il est vraisemblable de nommer Raffaellino del Colle. Ce ne sont là toutefois que des suppositions, nullement des affirmations. Une chose seule est certaine : c'est que l'esprit de Raphaël a évoqué ces souvenirs de l'antiquité, et leur a assuré l'immortalité parmi nous, en les animant des sentiments qui nous émeuvent.

chercherait en vain dans bien des figures complétement vêtues. Le geste est là dans toute la verve du premier jet, et le Sanzio n'y a rien changé dans sa fresque. La tête d'Aphrodite est parfaitement arrêtée, sauf l'arrangement des cheveux, qui n'a rien encore de définitif... La Psyché est moins achevée. Il suffit de regarder un pareil dessin, pour être persuadé que Raphaël conserva toujours la religion de son enfance, et qu'aucune pensée impure ne vint jamais altérer son génie.

IX

JUPITER EMBRASSANT L'AMOUR.

Éros supplie le père des dieux de faire cesser les épreuves de Psyché, et de mettre un terme à l'exil de l'épouse à laquelle il veut s'unir. Jupiter exauce cette prière et donne un baiser à Cupidon.

Jupiter est assis sur les nuées, de profil et tourné vers la gauche. La tête se porte en avant pour embrasser le fils de Vénus. Ce sont les mêmes traits, c'est la même chevelure épaisse et blanche, c'est la même barbe abondante que nous avons vus déjà en présence d'Aphrodite [1]. Seulement le visage a ici une expression profonde et recueillie qu'il n'avait pas précédemment. L'œil, le nez, le front, la joue, sont plongés dans l'ombre et dans le clair-obscur. Le regard, concentré sur l'Amour, est presque éteint et cependant d'une autorité singulière. Le torse est complétement nu, le manteau tombant sur les reins, et ne couvrant que les cuisses et une partie des jam-

1. Fresque v.

bes[1]. Le bras droit enlace le corps de Cupidon et disparaît derrière lui; le bras gauche, au contraire, est en pleine lumière et fait saillie sur le premier plan, la main gauche se posant avec tendresse sur les joues de l'Amour. Ce geste est familier, et il est en même temps souverainement grand. La poitrine, en s'arc-boutant, est noyée dans l'ombre; mais cette ombre est transparente, et ce qu'on voit est d'une simplicité surnaturelle. L'épaule et tout le côté gauche, modelés avec vigueur sur un plan intermédiaire entre le bras et la poitrine, établissent une transition savante entre ces deux points extrêmes de jour et d'obscurité. Il est difficile de rencontrer, parmi les œuvres qui relèvent des arts du dessin, quelque chose où le sentiment de ce qu'il y a de divin dans l'homme chante avec des modulations plus exquises. Tous les muscles rivalisent de force et de souplesse. La courbe qui part du cou et aboutit à la hanche est aussi harmonieuse que puissante. Les cuisses sont cachées sous les plis du manteau, mais sous ces plis on sent le mouvement et la vie. Les jambes sont croisées l'une sur l'autre, le jarret droit ramené sur le genou gauche, de sorte que le pied droit reste suspendu au-dessus du pied gauche[2], qui s'appuie sur le nuage. L'antiquité aurait cru manquer de convenance en représentant ainsi le maître des dieux. Mais la figure de Jupiter a ici un

1. Comme dans la fresque v.

2. Le pied droit se présente en raccourci, la plante du pied faisant face au spectateur.

tel caractère de paternité, que son geste est en accord parfait avec la pensée qu'elle exprime. Les attributs de la toute-puissance sont là d'ailleurs pour rappeler que le dieu qui pardonne et embrasse est aussi le dieu qui punit et foudroie. L'aigle se redresse fièrement derrière son maître; il porte le foudre, « signe terrible aux mortels[1], » jette un regard superbe sur l'Amour, étend ses ailes jusque sur la tête de Jupiter, et paraît d'autant plus menaçant que celui-ci s'abandonne avec plus de bonté.

Je cherche en vain, dans les représentations anciennes, une figure qui produise sur moi une impression semblable. Le marbre du musée Vatican me montre Jupiter dans sa majesté; mais cette statue, tout en s'imposant à moi par sa beauté grandiose, me frappe par son impassibilité[2]. Ailleurs[3], la tête du maître de l'Olympe m'apparaît rayonnante de la gloire du triomphateur, mais sans m'émouvoir davantage. Dans les médailles de Mitylène et de Nu-

1. Homère, *Il.*, ch. XIII, v. 244.

2. Cette belle statue est du bon temps de l'art grec; elle resta longtemps au palais Verospi, et est connue encore sous le nom de *Jupiter Verospi*. Des médailles et des gemmes montrent également Jupiter respirant un calme olympien, et trônant comme le roi des dieux et des hommes. (Voir une médaille de la reine Christine, pl. LVI, I; le Jupiter *Victor*, médaille d'argent de Vitellius; le Jupiter du musée Florentin, I, LXXVI, t. I; le Jupiter *Aétophore*, au cabinet des médailles à Paris.)

3. Dans un camée célèbre, gravé par Morghen, et décrit par Visconti, sous le nom de *Capo di Giove Egioco*. (Voir aussi les *Religions de l'antiquité*. Creuzer, t. IV, sec. part., p. 129, et pl. LXXI, 264.)

midie[1], je le trouve sévère et le front chargé de graves pensées. Il est terrible dans la pierre merveilleuse gravée par Athénion[2]. Peut-être la médaille d'or d'Alexandre Ier, roi d'Épire, donnerait-elle un type plus voisin de l'idéal que je me fais d'un dieu qui a revêtu notre humanité. Mais nulle part je ne vois une image qui fasse vibrer en moi des sensations analogues à celles que j'éprouve devant la fresque de la Farnésine. Est-ce à dire que je prétende placer les chefs-d'œuvres de l'antiquité au-dessous des conceptions de Raphaël? Loin de moi une semblable pensée. Je confesse, au contraire, que les plus parfaits des dessins ou des tableaux du Sanzio sont loin d'atteindre l'irréprochable beauté des grands antiques. Seulement, l'Urbinate s'est fait l'interprète d'idées qui sont les nôtres, et c'est toujours à titre de peintre chrétien qu'il me plaît et me touche, même quand il s'inspire du paganisme.

L'antiquité a fait des rêves sublimes, mais elle n'a pu s'y tenir longtemps; elle n'a pu surtout les rendre populaires, sans les matérialiser d'une façon grossière. Platon était réduit à dire : « Trouver le « père et l'ouvrier de l'univers est chose difficile, et il « est impossible de le faire connaître au peuple[3]... » Et ce grand esprit n'osait parler de Dieu qu'en énigmes, dans la crainte de se faire bafouer et persécu-

1. Médaille de Juba Ier, roi de Numidie.
2. *Mus. Borbonico*, t. I, tab. 53.
3. *Timée*.

ter par la multitude. L'erreur capitale de la Création avait condamné l'antique philosophie au probabilisme. Jamais elle n'ose affirmer : « Si je vous donne des « probabilités, dit encore Platon au début de son *Ti-* « *mée*, ne demandez rien de plus. » De là tant de systèmes et tant de controverses ; de là les songes innombrables de tant de cerveaux en délire ; de là le scepticisme universel où finit par se réfugier l'esprit de l'antiquité. Certes Bossuet est injuste envers la philosophie, lorsqu'il l'appelle « l'ennemie capitale de la vérité. » Mais il ajoute aussitôt avec une haute raison : « Encore que les philosophes soient les protecteurs de « l'erreur, toutefois ils ont découvert quelques rayons « de vérité. Quelquefois, dit Tertullien, ils ont frappé « à sa porte : *veritatis fores pulsant*. S'ils ne sont « pas entrés dans son sanctuaire, s'ils n'ont pas eu « le bonheur de la voir et de l'adorer dans son tem- « ple, ils se sont quelquefois présentés à ses porti- « ques et lui ont rendu quelque hommage. Soit que, « dans ce grand débris des connaissances humaines, « Dieu ait voulu conserver quelque petit reste, comme « des vestiges de notre première institution ; soit, « comme dit Tertullien, que cette longue et terrible « tempête d'opinions et d'erreurs les ait quelquefois « jetés au port, par aventure et comme par un heu- « reux égarement ; soit que la Providence divine ait « voulu faire éclater sur eux quelques rayons de lu- « mière, pour la conviction de leurs erreurs : il est « assuré, chrétiens, qu'au milieu de tant de ténèbres,

« ils ont entrevu quelque jour, et reconnu confusément « quelque vérité[1]... » Eh bien, ce que Bossuet, dans un si admirable langage, dit des philosophes, nous oserons le répéter des artistes de l'antiquité. Eux aussi, ils ont découvert quelques rayons de vérité; ils ont frappé quelquefois à sa porte, mais ils ne sont pas entrés dans son sanctuaire et ne l'ont point adorée dans son temple. Et comment auraient-ils pu rendre l'unité de Dieu, sa spiritualité, son indépendance, quand ils cherchaient dans la matière la condition première et essentielle de la divinité, quand ils ne s'inspiraient que du culte de la nature et de l'idolâtrie des passions? En disant : *Dieu est ce qui est,* Platon plaçait Dieu dans la substance infinie du panthéisme, et l'homme devait pouvoir se reconnaître dans toutes les représentations de ses dieux. Moïse, au contraire, en proclamant : *Dieu est Celui qui est,* avait donné la première idée de l'Être véritablement suprême[2], et dès que le christianisme eut développé, mis en lumière et propagé cette vérité fondamentale, l'art aussi dut en chercher une expression palpable, et s'efforcer de montrer dans toutes les créatures un trait divin du Créateur. C'est ce caractère chrétien par excellence que reflètent toutes les œuvres de Raphaël. Voilà pour-

1. Bossuet, *Panégyrique de sainte Catherine d'Alexandrie.*

2. « ...Un Être personnellement existant, qui possède l'être essen- « tiellement et en propre, et qui, par là, est substantiellement dis- « tingué de tout ce qui n'est pas lui. » (*Histoire du dogme catholique,* par Mgr Ginoulhiac, t. I, p. 49.)

quoi il n'y a pas de lacune dans les conceptions du Sanzio; voilà pourquoi l'art chrétien peut et doit les adopter toutes, bien que dans différentes mesures et avec des prédilections spéciales; voilà pourquoi enfin je voudrais voir disparaître certains préjugés, respectables sans doute, mais blâmables à coup sûr, qui ont établi des distinctions fâcheuses dans la vie de ce grand homme, exaltant, à l'excès peut-être, les œuvres de sa jeunesse, et décriant, avec un excès plus grand encore, les œuvres de sa virilité. On oublie trop souvent que le but de l'art est d'exprimer le beau, et que la morale et la religion ne sauraient proscrire ou absorber la beauté sans anéantir l'art.

Debout, devant Jupiter, se tient l'Amour, les ailes déployées et le corps légèrement penché en avant. — Sa tête, vue de profil et tournée vers la droite, se lève pour recevoir le baiser du maître de l'Olympe. Son œil, tout grand ouvert et fixé sur l'œil de Jupiter, prie avec une admirable ferveur. Ses lèvres sont touchées par les lèvres du dieu tout-puissant, et la pensée, loin de s'abaisser, s'élève en présence de ce contact. La joue de Cupidon subit de la main de Jupiter une pression délicate, qui n'altère en rien la pureté de cette tête charmante. Les cheveux, attachés au sommet du front, descendent le long du cou et jusque sur les épaules, après avoir encadré de boucles capricieuses le galbe de ce beau visage. La poitrine est superbe et d'une étonnante simplicité de lignes. La main droite tient une flèche et tombe natu-

rellement; la main gauche porte l'arc et s'appuie sur le genou de Jupiter. C'est sur la jambe droite que pèse tout le poids du corps; la jambe gauche, ramenée en arrière, aide au mouvement qui incline Éros vers le maître des dieux. Les ailes enfin s'élèvent doucement et avec grâce, remplissant l'angle gauche du tableau, et balançant, par une opposition très-heureuse, le jet violent des ailes de l'aigle, à l'angle droit de la fresque. Tout est lumière dans cette figure de l'Amour. Le torse surtout forme, par la suavité des lignes et la finesse du modelé, un heureux contraste avec les ombres et les lignes accentuées qui donnent à Jupiter un caractère particulier de force et de grandeur. C'est ainsi qu'Éros avait été conçu par les anciens; c'est ainsi qu'il était représenté, avec tous les attraits de la première jeunesse; et l'on songe tout de suite, en regardant cette fresque, au torse célèbre de l'Amour du musée Pio-Clementino [1]... Raphaël, en rapprochant les deux types immortels de Jupiter et d'Éros, a résumé les plus hauts caractères de la beauté virile, et presque touché les limites de cet art impersonnel, où la grâce s'allie à la dignité, où la majesté n'exclut pas la douceur.

Comme fresque, cette peinture est fort belle, et serait digne de Jules Romain, pour la précision des lignes et la vigueur du pinceau. Cependant il est plus vraisemblable peut-être de l'attribuer encore à Raffaellino

1. Ce marbre fut trouvé *alle Centocelle, nella via Labicana.*

del Colle. On y retrouve les mêmes ombres rousses et généralement le même *faire* que dans la fresque précédente[1]. La même main, soutenue sans doute par la main de Raphaël a probablement exécuté l'une et l'autre. Le bras droit de l'Amour a beaucoup souffert. Une large blessure a atteint Jupiter au côté et à l'épaule gauches, et la draperie violette qui couvre la partie inférieure de cette figure a éprouvé aussi d'assez graves dommages. Néanmoins cette fresque est encore admirable[2].

1. Psyché aux pieds de Vénus.

2. Le dessin original de cette fresque a passé du cabinet Crozat dans celui de M. Jules de Canonge. — Gravé par Marc-Antoine. (Bartsch, t. XIV, nº 342.)

X

MERCURE CONDUIT PSYCHÉ DANS L'OLYMPE.

Psyché, après avoir payé du prix de ses souffrances un moment de curiosité fatale, obtient enfin miséricorde. La pauvre âme déchue, longtemps errante, poursuivie par les dieux à travers les douleurs de la vie, parvient enfin à une félicité plus haute que celle qu'elle avait perdue, à un bonheur si grand, qu'il efface de son ombre tous ceux qui sont possibles ici-bas. Mercure la conduit au ciel, au sein de l'éternel Amour... Une pareille fable, en montrant, dans la condition humaine, un état de châtiment, heureusement transformé en de saintes épreuves qui conduisent l'âme à la rédemption, n'était-elle pas comme une figure anticipée de la vérité chrétienne? L'homme n'est tombé de sa dignité première que pour remonter au ciel. Psyché n'a perdu le bonheur qu'elle goûtait sur la terre dans les bras d'Éros, que pour se retrouver dans l'Olympe, en compagnie de son immortel amant. Ses larmes ont été réparatrices et glorieuses, et ses combats ont abouti à

la victoire. « Nés de la chair d'Adam, nous pouvons re-« naître de l'esprit de Dieu[1]. »

Psyché, légèrement inclinée en avant, s'abandonne avec aisance, en s'appuyant sur le bras de Mercure. Le corps se porte vers la droite, tandis que la tête se tourne vers la gauche et se montre de face. Le visage brille d'une joie immense. Les traits, d'une grande pureté de lignes, expriment une tendresse divine, un amour épuré, mais non pas encore peut-être entièrement spiritualisé. Les yeux se lèvent naturellement, et regardent au ciel, comme, après une longue absence, le voyageur regarde la terre où il est né. Les cheveux, attachés par un nœud au sommet de la tête, circulent en ondes épaisses de chaque côté du front et des joues. Le mouvement du cou est d'une exquise délicatesse. Les mains sont croisées sur la poitrine; et dans ce geste, si fervent et si chaste, l'âme semble se livrer tout entière. L'épaule droite et la gorge sont nues, le vent ayant dénoué le manteau qui flotte à la gauche de Psyché[2]. Une tunique, souple et légère, enveloppe le bas du corps, mais en dessine les formes, et découvre complétement la jambe gauche. Cette figure, d'une beauté presque religieuse, est comme soulevée par son aspiration vers une vie morale plus intense, plus pure, plus élevée; elle monte au ciel comme un acte de foi, d'espérance et d'amour. Un

1. Jean, c. III.
2. Cette draperie est vert clair avec des ombres jaunes.

phénix, emblème de l'âme qui renaît des cendres du corps, vole à la gauche de Psyché[1].

Quant à Mercure, il paraît encore ici sous des formes juvéniles, agréables et gracieuses, conformes en un mot au type créé par Praxitèle. Il soutient Psyché de son bras gauche, tandis que, de sa main droite, il lui montre le radieux séjour où il la conduit [2]. Sa tête, coiffée du pétase ailé, est vue de profil et tournée vers la droite, c'est-à-dire vers Psyché; il la regarde avec attendrissement; de bienveillantes paroles semblent sortir de ses lèvres entr'ouvertes; tous ses traits respirent la douceur et la sympathie. Le torse est complétement nu; une draperie jaune couvre seulement le bras gauche, passe par-dessus l'épaule et vient s'agiter à la droite du dieu [3]. La jambe droite se porte en avant, et la jambe gauche, ramenée en arrière, se perd en partie hors du champ de la fresque. C'est Mercure qui imprime à l'épouse d'Éros le mouvement qui les élève l'un et l'autre vers le ciel, et ce mouvement est aussi calme qu'il est irrésistible.

Hermès remplit ici l'office de conducteur des âmes (ψυχοπομπος)[4]. C'est ainsi qu'on le voit dans un bas-relief du musée Vatican[5], marchant à grands pas, la

1. Dans l'angle droit de la fresque.

2. Cette main droite, levée vers le ciel, tient le caducée, dont on ne voit que l'extrémité inférieure.

3. C'est-à-dire à la gauche du spectateur.

4. Il remplit pour la première fois ce rôle dans l'*Odyssée*, XXIV.

5. Muséo Pio-Clementino.

tête coiffée du pétase, tenant le caducée de la main gauche, et portant de la main droite une petite Psyché aux ailes de phalène. C'est encore ainsi qu'il est sur une pierre gravée, enlevant une âme aux enfers[1]. Tel enfin il apparaît, sur le tombeau des Nasons[2], conduisant l'ombre d'une jeune fille aux îles bienheureuses, où il la présente à Saturne et à Rhéa. — Toutefois le dessin de Raphaël n'a aucune analogie avec les monuments que je viens de citer. Ceux-ci, en effet, pouvaient exercer une influence morale sur l'imagination des anciens initiés, mais ils ne nous offrent plus qu'un intérêt d'érudition, car leur valeur esthétique est assez secondaire. En regard de ces bas-reliefs et de ces pierres gravées, qui sont maintenant pour nous lettre morte, la conception du Sanzio est vivante et pleine d'émotion. En représentant Psyché, prête à revêtir la nature des dieux, Raphaël a recueilli l'étincelle de vérité cachée sous la fable, il a pris dans le paganisme les figures les mieux appropriées à cette vérité, et il les a transformées à l'aide d'un art plus clair et plus humain que l'art antique, plus propre surtout à parler au cœur la langue des grandes idées morales. Ce tableau nous offre l'image d'une force que nous avons tous dans l'esprit et dans le cœur, et qui nous pousse à monter plus haut que nous ne sommes. En présence de cette figure, déjà rayonnante de gloire, on sent croître les ailes de son

1. Millin, *Pierres gravées,* XXX.
2. Bellori, *Sepolcr. de Nasoni,* VIII.

âme, comme dit Platon; on s'élève au-dessus de tout ce qui n'est pas pur, on s'approche de ce qui est immortel.

Cette fresque est d'une exécution moins prompte que la précédente, et cependant elle semble être encore de la même main[1]. Les mêmes procédés, les mêmes couleurs, les mêmes ombres s'y font sentir : seulement, l'expression plus délicate des figures a rencontré une traduction plus timide. Les deux têtes ont énormément perdu : elles sont maintenant beaucoup trop vives de couleur, et les traits, par suite de l'absence des demi-teintes[2], flottent dans une indécision fâcheuse. D'autres parties sont parfaitement conservées. Telles sont surtout les draperies. Tel est aussi le corps de Mercure, bien que l'épaule et le bras droits accusent des exagérations musculaires qu'il faut sans doute attribuer à la disparition des *tempere* qui ménageaient des transitions indispensables. Toutefois, si l'on compare cette figure d'Hermès à celle qui remplit la sixième fresque, on trouve des dissemblances qui forcent à chercher des noms différents, pour mettre à côté du nom de Raphaël, au bas de chacune de ces peintures. Ici on sent le tâtonnement, la recherche ; il semble, par certains détails minutieusement étudiés, qu'on ait voulu s'approcher davantage de la nature, mais sans grand esprit d'interprétation. Là, au contraire, on voit un

1. Le dessin de Raphaël a passé de la collection royale de La Haye, dans celle de Weimar.

2. Ces demi-teintes, mises à sec, ont depuis longtemps disparu.

artiste en possession de lui-même, n'exprimant que ce qui est nécessaire, et avec cette sûreté de main qui n'appartient qu'aux maîtres. Le Mercure descendant de l'Olympe pour publier les ordres de Jupiter est peint par Jules Romain, il n'y a pas de doute à cet égard; mais il me paraît presque aussi certain que le Mercure remontant dans l'Olympe en compagnie de Psyché est l'œuvre d'une autre main. Si le Pippi avait peint ces deux fresques, non-seulement il se serait montré, dans la seconde, fort au-dessous de lui-même, mais il aurait en outre changé complétement sa manière. Il est probable que Raffaellino del Colle a travaillé encore à cette dernière peinture. Dans cette hypothèse, cet habile artiste devrait être nommé devant les quatrième, cinquième, huitième, neuvième et dixième tableaux; et comme Jules Romain se reconnaît dans les troisième, sixième et septième pendentifs, il en résulterait que le Fattore n'aurait peint que les deux premières fresques. Du reste, je le répète, cela importe peu : c'est Raphaël qu'il faut voir dans toute cette œuvre, c'est son esprit surtout qu'il faut chercher sous des dehors souvent insuffisants, et sous les altérations que le temps a accumulées dans la villa d'Augustin Chigi.

LE CONSEIL DES DIEUX.

« C'est ainsi que se rassemblent les dieux
dans le palais de Jupiter. »
(Homère, *Il.*, ch. xx, v. 13.)

Deux grandes compositions, LE CONSEIL et LE BANQUET DES DIEUX, forment, à la voûte de la Loge, la conclusion de la fable de Psyché[1]. Dans la conception de ces fresques, le Sanzio semble avoir oublié le récit d'Apulée pour remonter aux sources de l'art grec. Il a trouvé en lui-même comme un écho de cette religion poétique et naïve, née en plein soleil sur une terre grandiose, et il a rappelé la sérénité splendide de l'antique épopée.

1. Raphaël a simulé des tapisseries qui seraient attachées à la voûte de la Loge, et, sur ces prétendues tapisseries, il a dessiné ses fresques. De cette manière, il a pu conserver à chaque figure sa position naturelle, il a pu éviter les raccourcis, qui sont ordinairement de rigueur dans les plafonds et qui nuisent tant à la beauté; il a pu concevoir ses tableaux comme s'ils eussent dû être vus verticalement et sous le rayon visuel normal, et non pas horizontalement et de bas en haut.

Au seuil de la Renaissance, Virgile avait conduit Dante à travers les cercles du monde invisible. A l'apogée de cette grande époque, Homère promène Raphaël dans les forêts sauvages et glacées de Dodone, dont les hautes cimes annonçaient la volonté des dieux [1]; il l'élève jusqu'au sommet de cet Olympe [2] qu'il avait organisé sur un plan vraiment humain, et il lui montre tous les attributs de la divinité, si diversement et si poétiquement individualisés. Partout et toujours, de la fin du XIIIe siècle au commencement du XVIe, c'est le paganisme qui se révèle au christianisme, ce sont les plus grands génies du monde antique qui se livrent avec confiance aux plus grands esprits des temps modernes.

Le Conseil des dieux de Raphaël est tiré de l'Iliade. Rappelons-nous le majestueux début du huitième chant : « Déjà l'aurore au voile de pourpre brillait

1. *Iliade,* XVI, v. 233. — *Odyssée,* XIV, v. 327. La Dodone d'Homère était en Thesprotie. C'est là qu'est le berceau de la nation et de la religion grecques.

2. L'Olympe des Grecs flottait entre le ciel et la terre. Cela ressort clairement des descriptions homériques. On citait partout, dans la Grèce antique, des montagnes dont les sommets, perdus au milieu des neiges éternelles, étaient habités par les dieux. Il y avait un Olympe très-élevé entre la Mysie et la Phrygie. (Voir la description qu'en a donnée Sestini : *Voyage dans la Grèce asiatique,* XVIII, p. 143) Un autre Olympe se trouvait entre la Thessalie et la Piérie. (*Voyage du jeune Anacharsis,* XXXV, t. III, p. 337.) Homère parle de la tête de l'Olympe, où Jupiter ordonne à Thémis de réunir l'assemblée des dieux, qui va décider du sort de Troie. (*Il.,* XXIV.) C'est du sommet de l'Olympe, au milieu des éclairs et du bruit du tonnerre, que la loi divine est écrite sur la peau de la chèvre Amalthée, etc.

« sur toute la terre, lorsque Jupiter, qui se plaît à « lancer la foudre, convoque l'assemblée des im- « mortels sur l'une des cimes les plus élevées de « l'Olympe. Il parle, et tous les dieux prêtent l'oreille « à ses discours : « Écoutez-moi, dit-il, dieux, et « vous déesses; je dirai la pensée qui agite mon sein : « que nulle parmi les déesses, que nul parmi les dieux « ne tente de s'opposer à mes ordres; vous devez « tous les approuver, afin que j'accomplisse bientôt « mon dessein... » Ces assemblées d'immortels, où Jupiter préside toujours en maître souverain, ne sont-elles pas comme un reflet de ces conseils mystiques que Dieu tient avec les anges, dans le livre de Job?... La même scène se répète avec la même solennité aux quinzième, vingtième et vingt-quatrième chants, et toujours la même poésie découle des mêmes sources sacrées. C'est là que Raphaël a puisé son inspiration; c'est de là surtout qu'il a tiré le secret de ce calme sans froideur, de cette abondance sans enflure, de cette harmonie sans effort, qui font de ses compositions des œuvres où le bonheur respire au sein de la beauté.

Devant Jupiter, assisté de Neptune et de Pluton, va se décider le sort de Psyché. Autour du tribunal redoutable, les dieux sont réunis en conseil [1].

1. Cette composition, de même que la suivante (*le Banquet des dieux*), est placée au milieu de l'éther, au-dessus des nuées transparentes.

Debout, en présence du maître de l'Olympe, et au milieu de l'assemblée des dieux, Aphrodite vient dénoncer l'outrage de l'Amour. De la main gauche elle désigne Cupidon, mais il y a moins de courroux que d'attendrissement dans ses traits[1]. Vénus à déjà pardonné, elle est désarmée par la pitié ; Psyché est sortie victorieuse des épreuves qui lui ont été imposées. La chevelure de la déesse, arrangée avec un art sans apprêt, ajoute à la tête une véritable originalité. Des tresses, partant du derrière de la tête et du haut du front, forment des courbes variées, et viennent se nouer au sommet, après avoir enlacé, comme dans un réseau, la masse des cheveux, dont une mèche se détache et tombe sur l'épaule. Aphrodite a d'ailleurs dépouillé les ornements de sa parure pour ne montrer que les seuls attraits de son corps divin. Rien en elle ne rappelle la Vénus d'or et d'ivoire de Sicyone, si richement parée par Canachus ; et cependant l'on ne retrouve pas non plus la nudité complète de la Vénus de Cnide, sculptée par Praxitèle. La déesse se tient ici entre ces deux chefs-d'œuvre, en se rapprochant davantage peut-être de la *Vénus Félix,* type idéal de la matrone romaine, dans sa florissante beauté. Sa poitrine et ses bras sont nus[2]; la draperie qui les enveloppait est tombée, et la main droite, en la retenant sur le reste du corps, la relève et découvre les pieds et

1. La tête est vue de profil.

2. La poitrine se présente de trois quarts. Un pan du vêtement est seulement ramené sur le bras gauche.

le bas des jambes. C'est là encore un beau souvenir, une belle interprétation de la divinité qui sortit un jour du fond de l'abîme, pour régner sur le monde et le vivifier par l'Amour. Fille du ciel, qui, en la perdant, perdit sa fécondité, elle y revient pour consacrer par sa présence l'arrêt suprême qui va rendre l'âme à sa primitive félicité.

Cupidon, placé devant sa mère et plus rapproché de Jupiter, parle en faveur de Psyché. C'est le même enfant idéal que nous avons vu déjà sur trois des pendentifs de la Loge. Ses épaules sont ornées d'ailes aux riches couleurs. Sa tête se présente de profil et se lève vers le maître des dieux, qui la couvre de ses yeux menaçants. Mais, sous la sévérité du juge, Éros entrevoit la bonté du père, et son regard, ainsi que son geste, sont pleins de confiance. On voit que l'âme a triomphé, et que son immortel amant est prêt à s'unir à elle... La supériorité de l'Amour sur la plupart des autres dieux fut de n'être pas un personnage réel et déterminé, et d'appartenir presque exclusivement à l'imagination. Sans se perdre au milieu des fictions qui obscurcirent bientôt l'idée fondamentale d'Éros[1], il ne faut pas oublier que l'antique et véritable Amour fut celui d'Hésiode, c'est-

1. On a compté jusqu'à treize personnifications de l'Amour. Cicéron en admet trois. Sappho en chante deux, l'un fils du ciel, et l'autre fils de la terre. Alcée en nomme un, fils de la Discorde et de Zéphyre. Orphée en cite un autre, enfant de Saturne. Platon le fait naître de Porus et de Pénicon, de la Richesse et de la Pauvreté, etc.

à-dire le principe primitif au moyen duquel s'opéra la réunion des parties de la matière dispersée dans le chaos. Or, comment figurer ce grand principe d'union? Comment le faire entrer dans le cercle anthropomorphique de l'art? Comment enfin résoudre la difficulté d'une manière plus poétique que par l'intervention de l'enfance divinisée? Pour Raphaël, l'Amour fut véritablement une des manifestations de l'enfance. Léonide raconte que Praxitèle avait représenté l'Amour à Thespies, tel qu'il lui était apparu chez la courtisane Phryné. De même l'enfance, avec ses grâces et ses charmes infinis, en se révélant au Sanzio, lui révéla l'Amour. On ne saurait trop le redire, nul artiste n'a mieux compris et plus complétement exprimé la mobilité, la variété et en même temps l'unité de l'incomparable beauté des enfants; nul n'a su mieux saisir les nuances délicates et les contrastes heureux qui se cachent sous la simplicité apparente de ces formes encore indéterminées. Rien, dans ces corps suaves et fragiles créés par l'Urbinate, n'est accusé avec évidence, et cependant tout y est indiqué avec précision; tout s'y trouve, sans trop frapper les yeux.

Jupiter, assis à droite, domine toute cette assemblée. C'est le maître et l'arbitre souverain de l'Olympe et du monde. Sa jambe gauche est ramenée en arrière, tandis que le pied droit s'avance et s'élève en s'appuyant sur une sphère terrestre. Sur la cuisse droite, ainsi exhaussée, pose le coude du bras droit, qui sou-

tient tout le poids du haut de la figure. La tête, en effet, se porte en avant et s'appuie sur la main droite. Les yeux et tous les traits du visage expriment l'autorité d'une intelligence supérieure, et font pressentir qu'un arrêt solennel va être prononcé. « Le fils de Saturne « fit un signe de ses noirs sourcils, les boucles de la « divine chevelure du monarque suprême retombèrent « sur son front immortel, et tout l'Olympe en fut « ébranlé[1]... » Homère est plein du nom de Jupiter, et ce passage de l'Iliade, qui rappelle les conceptions fondamentales du roi des dieux et des hommes, après avoir exalté Phidias, semble avoir inspiré Raphaël; non que la figure peinte à la Farnésine rappelle exactement le colosse assis dans le temple, à l'extrémité du bois sacré Altis, mais les caractères principaux se retrouvent identiques. C'est par un signe de tête que se manifestaient les décisions irrévocables du maître de la nature[2]. La tête, le cou, la poitrine et le haut des bras offraient les formes les plus majestueuses; le reste du corps disparaissait sous les plis ondoyants du manteau[3].

1. *Il.*, I, 528.

2. Voir le *Jupiter Olympien* de Quatremère de Quincy, et la description de Pausanias, V, 10, 11.

3. Le Jupiter de Phidias tenait, dans sa main droite, la statue de la Victoire, et dans sa gauche, le sceptre surmonté de l'aigle. Les Romains adoptèrent le type créé par l'art grec. On connaît l'émotion de Paul-Émile à l'aspect du Jupiter Olympien : *Jovem velut præsentem intuens motus animo est.* (Livius, XLV, 28.) Le Jupiter du *Conseil des dieux* ne porte aucun des attributs de la souveraineté : l'aigle se tient à ses pieds, remplissant le vide laissé entre les jambes.

Sans prétendre à la même beauté, la figure dessinée par le Sanzio ne communique-t-elle pas une idée semblable de puissance et de grandeur? N'est-ce pas aussi à l'idée de la force par excellence que font songer cette tête d'une ampleur surhumaine et cette chevelure qui retombe en boucles abondantes [1]? N'est-ce pas la sagesse qui rayonne sur ce front large et imposant? L'éclat de ces yeux, le mouvement plein de noblesse des épais sourcils, ne semblent-ils pas consacrer la parole du dieu? Enfin, dans cette bouche, aux contours à la fois sévères et pleins de douceur, la bonté du père universel ne domine-t-elle pas l'inflexibilité du souverain juge, et ne comprend-on pas que si ce dieu a le droit de punir, il a par-dessus tout le pouvoir de pardonner [2]? — D'ailleurs, en dehors de l'œuvre de Phi-

1. Dans les statues grecques de Jupiter, les cheveux s'élevaient sur le front, formaient différents étages sur le sommet de la tête, et retombaient en boucles serrées sur les tempes.

2. Jupiter, *Roi* et *Père*, était devenu le centre idéal de toute la vie civile et politique des Hellènes. Les rois se disaient fils de Jupiter, et se considéraient comme les représentants du dieu sur la terre. Dans les démocraties, à Athènes, par exemple, Jupiter devint le dieu de l'assemblée et de la place publique, *Jupiter Agorœus*. — Dans l'antique poésie sacerdotale, Jupiter était regardé comme un tout corporel, comme l'unité divine, comme un corps humain gigantesque. « Jupiter fut le premier et le dernier; Jupiter, la tête et « le milieu; de lui sont provenues toutes choses. Jupiter fut homme « et vierge immortelle. Jupiter est le fondement de la terre et des « cieux; Jupiter, le souffle qui anime tous les êtres; Jupiter, l'essor « du feu, la racine de la mer; Jupiter, le soleil et la lune. Jupiter « est roi, seul il a créé toutes choses. Il est une force, un dieu, « grand principe du tout; un seul corps excellent, qui embrasse « tous les êtres, le feu, l'eau, la terre et l'éther, la nuit et le jour, et

dias, que notre imagination peut seule nous représenter, il est facile de trouver dans l'art des anciens des termes de comparaison moins hypothétiques. Sans nous arrêter aux différentes images plus ou moins empruntées au Jupiter Olympien[1]; sans parler de cette belle tête de Jupiter Dodonéen[2], qui pourrait cependant avoir quelque analogie avec le dessin de Raphaël; sans mentionner, autrement que pour mémoire, la face rayonnante de divinité du *Jupiter Œgiochus*[3],

« Métis, la créatrice première, et l'amour plein de charmes. Tous « les êtres sont contenus dans le corps immense de Jupiter... » (Fragment d'une hymne orphique à Jupiter, conservée par Stobée, et reproduite dans la *Symbolique* de Creuzer, t. II, IIe partie, p. 551.) Cette conception de l'univers, prenant la forme humaine, porte éminemment l'empreinte du panthéisme indien. — Le Jupiter élémentaire était l'éther ou l'hémisphère supérieur. Pour Phérécyde, Jupiter est le ciel qui enveloppe toutes choses. — Le Jupiter intellectuel était l'esprit, l'intelligence universelle. — Pour Pythagore, Jupiter est la Monade, le bien, l'intelligence suprême. — Pour les stoïciens (Chrysippe), Jupiter était la source générale de la vie. — Pour Platon, Jupiter est à la fois l'architecte et la providence du monde. — Pour les néo-platoniciens (Porphyre), Jupiter est le monde entier, le dieu des dieux, etc. — Le Jupiter Olympien, résumant tous ces différents points de vue, devint le dieu national de la Grèce. — Pour les Romains, Jupiter (*Jupiter Optimus Maximus*), type de la majesté et du souverain pouvoir qui régit la nature physique et le monde moral, fut le centre même de la religion.

1. Voir le Jupiter Olympien de la médaille de la reine Christine, reproduite dans l'ouvrage de Creuzer, pl. LXX, fig. 254. — Le *Jupiter Aétophore* (portant l'aigle), du cabinet des médailles. — La gemme du Musée florentin, I, LXXVI, I. — Le Jupiter figuré sur la médaille d'argent de Vitellius, etc.

2. Voir la médaille d'or d'Alexandre Ier, roi d'Épire.

3. *Jupiter Œgiochus* ou porte-égide, camée du Cabinet des médailles.

il importe de rappeler ici l'autel du musée capitolin [1]. Sur une des faces de cet autel quadrilatère, on voit Jupiter prenant possession de l'empire du ciel. Il est assis sur un trône; le globe terrestre est à ses pieds, sa tête est ceinte de la *stéphané;* d'une main il tient le foudre et de l'autre le sceptre; les dieux l'entourent et lui rendent hommage. Il y a là certainement analogie de sujet avec la fresque de la Farnésine. Or, en comparant cette fresque au monument antique, on voit combien le Sanzio, tout en ayant la connaissance, ou plutôt le pressentiment de la beauté grecque, est resté lui-même et indépendant. Sa composition est loin du calme et de la sérénité qu'on admire dans la sculpture antique; mais elle accuse une chaleur d'émotion qu'on chercherait en vain sur l'autel exposé au Capitole. Il faut donc dire que si le Jupiter du *Conseil des dieux* est bien dans la donnée de l'antiquité, il conserve cependant un caractère moderne auquel on ne saurait se méprendre.

Neptune et Pluton, qui se partagèrent avec Jupiter l'empire de Cronos, sont assis à la droite du maître des dieux. Ce sont là trois formes différentes du même principe souverain. Le Jupiter Marin [2], et le Jupiter Infernal, complètent, sur les eaux et dans les enfers, aussi bien que dans l'art, cette grande idée d'un Dieu tout-puissant qui embrasse à la fois

1. *Mus. Capitole*, IV, 8.
2. Ζευς πελαγαῖος ou πελαγιος.

tous les éléments de la vie, de la mort et de l'immortalité[1].

Neptune tient de ses deux mains le trident, symbole de sa puissance. Sa forte poitrine, vue presque de face, incline légèrement à droite, du côté de Jupiter; tandis que, par un mouvement inverse, sa tête, de structure presque carrée[2], se retourne à gauche, vers Aphrodite. De ses yeux ardents il couvre le visage de la déesse, et ce regard terrible rend plus doux encore le regard de Vénus. Le visage du dieu est sévère et menaçant : le front, large et bas, a moins de noblesse que celui du maître du ciel; la bouche est comme perdue au milieu de la barbe, et les cheveux en désordre donnent à la physionomie quelque chose d'âpre et de presque sauvage[3]. Cette image, conforme au type créé par Lysippe et par Praxitèle dans leurs colosses, répond bien aux idées d'étendue, de largeur et de vastitude, comprises dans le nom même de Poséidon[4]. Voilà

1. Le président de Brosses dit en parlant des trois figures de Jupiter, de Neptune et de Pluton dans le *Conseil des dieux* : « Quel « esprit dans la manière de rendre la physionomie de ces trois frères, « Jupiter, Neptune et Pluton, qui n'ont pas un trait l'un de l'autre, « et se ressemblent comme deux gouttes d'eau! » (De Brosses, t. II, p. 204.)

2. Souvent Poséidon (Ποσειδων) fut assimilé au taureau et en prit le nom, ταύρεις ou ταῦρος.

3. Tout le bas du corps disparaît derrière les figures de Jupiter et de Cupidon.

4. Poséidon (ποσειδῶν), selon Creuzer, serait un mot d'origine punique, qui signifie le *large, l'étendue*, le *vaste*. Le dieu lui-

bien la divinité *obscure* (ὁ μέλανθος) et *mugissante* (μηκήτης) qui ébranlait la terre et présidait aux tempêtes. C'est ainsi que ce dieu redoutable se montra à Corinthe dans la grande époque de l'art[1], avec une musculature plus forte et plus accentuée que celle de Jupiter, avec moins de lumière et de tranquillité dans les traits, tel enfin qu'on le voit encore sur les belles médailles béotiennes[2].

Pluton, dont le corps disparaît en partie derrière l'Amour, est assis à côté de Neptune et tient une fourche en guise de sceptre. Ce n'est pas l'ampleur et le nombre de ses vêtements, comme dans la statue du musée *Pio-Clementino*[3], qui le font ici reconnaître,

même aurait la même origine. — O. Müller, Schwenck et surtout Völcker ont combattu ce système et plaidé en faveur de l'origine grecque de Poséidon (Ποσειδῶν), dérivant, selon eux, de πόντος qui désigne la mer. — Hérodote dit que ce furent les Libyens qui, les premiers, adorèrent Poséidon, et que les Grecs le leur prirent pour l'introduire ensuite dans le système des dieux de la Crète, où il devint un frère de Jupiter. — Au milieu de ces opinions contradictoires, M. Guigniaut pense que Neptune, comme Jupiter, Junon, Minerve, est une divinité d'origine essentiellement pélasgique, et que plus tard il emprunta à des divinités étrangères les attributs qui obscurcirent sa physionomie primitive.

1. Les temples les plus célèbres de Poséidon étaient au Ténare, à Trézène, à Hélice, sur le promontoire de Sunium, dans l'isthme de Corinthe, où se célébraient en son honneur les jeux Isthmiques. Les Corinthiens, à l'imitation des Athéniens qui prétendaient que les dieux s'étaient disputé l'Attique, disaient que le Soleil et Neptune, ayant lutté pour la possession de leur isthme, prirent pour juge Briarée, qui adjugea l'isthme à Neptune, et le promontoire, qui commande la ville, au Soleil.

2. Mionnet, *Descript. de Méd.*, pl. LXXII, 7.

3. Il existe peu de statues et de bustes spéciaux de ce dieu.

car le torse est nu, comme ceux de Neptune et de Jupiter[1]; mais son air lugubre le désigne suffisamment comme le souverain du royaume des ombres. La tête, vue de face, n'a ni la majesté de celle du roi des cieux, ni la carrure imposante de celle du dieu des eaux. Le front, sillonné de rides profondes, est surmonté de cheveux abondants et bouclés, disposés en trois masses principales[2], qui ajoutent au volume de la partie supérieure de la tête[3]. Les yeux se tournent obliquement du côté de Vénus, et dans ce regard presque éteint on sent quelque chose de froid et d'inflexible. Le bas du visage est d'une maigreur effrayante. A travers la barbe inculte, la bouche paraît triste et incapable de sourire. La mort semble avoir mis son empreinte sur son dieu, dont le caractère se trouve ainsi parfaitement indiqué. On reconnaît de suite le Jupiter infernal et sinistre, le *Vœjovis* des Latins, le terrible *Hadès*[4] des Grecs,

1. On voit du reste aussi, dans quelques monuments antiques, ce dieu, le torse nu. Ainsi, sur le bas-relief d'un sarcophage, au musée Pio-Clementino, et sur un autre bas-relief de la villa Rospigliosi, Pluton, assis près de Proserpine, a la poitrine complétement découverte. Dans le premier de ces bas-reliefs, Mercure amène deux ombres de femmes qui vont être jugées. Dans l'autre, Mercure, suivi du Printemps, vient chercher Proserpine pour la conduire dans l'Olympe.

2. Ces trois masses se dressent sur le sommet de la tête et de chaque côté des tempes.

3. Dans les représentations antiques, la tête de Pluton est quelquefois ornée d'une couronne.

4. Le mot ἀΐδης ou ἅιδης signifie à la fois l'enfer et le roi des enfers. C'est Euripide, le premier, qui substitua le nom de Pluton à

de tous les dieux le plus impitoyable. — A ses pieds se tient Cerbère, le monstre aux trois têtes, le gardien de l'Orcos, *janitor Orci*.

Junon, assise à la gauche de Jupiter, regarde l'Amour avec une tendre sympathie. Le profil est d'une remarquable douceur et d'une souveraine bonté. Les traits sont plus délicats que grands, et l'expression est essentiellement moderne. Les cheveux, couronnés d'une simple bandelette, forment des ondes harmonieuses qui partent du front et des tempes et vont se nouer par derrière. L'attache de la tête aux épaules est fort belle. Le corps est vêtu d'une ample tunique qui ne découvre que le cou, les bras et les pieds ; et ce vêtement, très-habilement jeté pardessus les épaules, est ramené derrière le dos avec un art sans recherche tout personnel au Sanzio. Il n'y a, dans cet arrangement, rien qui rappelle directement les statues antiques, et l'on ne songe, en regardant cette figure, ni à la Junon colossale du Vatican, si richement drapée dans sa tunique talaire et dans son peplus, ni à la Junon allaitant le dieu Mars, ni à la Junon *Sospita* de Lanuvium[1]. De même, pour la tête, on chercherait en vain quelques traits sérieux

celui de Hadès. Hadès avait à Élis un temple qui ne s'ouvrait qu'une fois l'an. Il avait aussi des temples à Pylos, à Nysa, à Coronée et à Olympie. A Athènes, on l'honorait dans le sanctuaire des Furies, et dans celui de Diane à Trézène. Il avait des temples à Rome, à Crotone et jusque sur le Soracte.

1. C'est Junon *Préservatrice* : elle est armée. Ces statues sont également au musée Pio-Clementino.

de ressemblance, soit avec l'image créée par Polyclète, telle qu'on la trouve sur la médaille d'Argos[1], soit avec le beau profil de la médaille de Platée, soit avec la Junon Lucinienne des médailles de Pandosie et de Crotone, soit enfin avec l'admirable tête de la villa Ludovisi. L'Héré[2] de Raphaël n'en demeure pas moins

1. La statue fameuse d'or et d'ivoire du grand Polyclète était à Argos. Elle représentait la reine de l'Olympe, et était digne de paraître à côté du Jupiter de Phidias à Olympie. Une couronne ceignait sa tête, et sur cette couronne figuraient les Heures et les Grâces. D'une main elle tenait le sceptre, sur lequel était posé le mystérieux coucou, de l'autre main elle portait une grenade, emblème plus mystérieux encore. Hébé, déesse de la jeunesse, lui servait de compagne. Cette œuvre admirable avait valu à Polyclète l'honneur d'être mis par l'admiration publique des anciens en parallèle constant avec Phidias. Plutarque, Juvénal, Lucien sont unanimes à cet égard ; et Martial, dans une de ses épigrammes, semble dire que Phidias était jaloux de la Junon de Polyclète :

Juno labor, Polyclete, tuus, et gloria felix,
Phidiacæ cuperent quam meruisse manus.
(Martial, *Epig.*, lib. x.)

2. Le nom de Junon, Ἣρη ou Ἥρα, veut dire *maîtresse*, et est le féminin de Ἥρως, qui signifie maître, et qu'on appliquait à Jupiter. — Héré semble avoir été une émanation de la fameuse Mylitta, la grande déesse de la nature à Babylone. Elle aurait pris naissance sur les bords de l'Euphrate, et les mêmes saules auxquels les vierges d'Israël suspendirent leurs harpes d'or, s'étaient courbés déjà pour former les voûtes du premier temple de la déesse. En Grèce, le temple le plus fameux de Héré était dans l'île de Samos. Il avait été élevé par le Samien Rhecus à vingt stades de la ville, et devint un des plus fameux sanctuaires des chefs-d'œuvre de l'art grec. La statue de Junon, dans ce temple, était l'œuvre de Smilis, contemporain de Dédale, venu d'Égine à Samos. Sparte, Mycène, et surtout Argos, entre toutes les villes de la Grèce, étaient chères à Junon. Longtemps elle avait disputé l'empire d'Argos à Neptune ; c'est-à-dire que cette plage aride resta longtemps douteuse entre la terre et la mer. Héré

une des parties éloquentes du thème antique développé dans le *Conseil des dieux*. Elle est une réminiscence poétique de la blanche déesse qu'on voyait briller dans le doux éclat des étoiles[1]. Ame de Jupiter et âme du monde, type de divine compassion, protectrice par excellence de la femme, comment ne s'intéresserait-elle pas au sort de Psyché ? C'est surtout en effet cette tendresse divine qui nous plaît et nous touche. Aussi Junon écoute-t-elle avec complaisance les raisons de l'Amour, et l'on voit dans son regard limpide son cœur s'ouvrir aux plus douces affections. Peut-être dans ce regard n'y a-t-il rien d'antique ; mais à coup sûr il y a quelque chose de la nature intime du génie de Raphaël[2].

A côté de Junon et en partie cachée par elle, Diane s'avance pour regarder et entendre l'Amour. C'est ainsi que la jeune et svelte Artémis dut montrer sa tête charmante, au sortir du riant bocage de la primitive Ortygie[3]. Digne sœur d'Apollon, ses traits,

triompha enfin, la mer se retira, et Pirasus, fils d'Argus, consacra le culte de la déesse victorieuse.

1. C'était surtout l'étoile du matin qu'on regardait comme l'image de la déesse.

2. Le paon, avec sa queue étoilée, était consacré à Junon, comme reine du ciel et des astres. Il se tient derrière la déesse et plus bas qu'elle, c'est-à-dire à l'angle inférieur de la fresque.

3. La primitive Ortygie, sur le Caystre, tant célébrée par la tradition comme le berceau des dieux, fut plus tard transportée à Délos. — Le principal sanctuaire de Diane était à Éphèse, véritable métropole religieuse asiatique, où saint Paul devait plus tard jeter une des fortes assises du christianisme. Le prêtre poëte Olen fut le premier chantre de la déesse, qu'il célèbra sous le nom d'Ilithyia.

avec plus de délicatesse et non moins de beauté, expriment la force de la jeunesse et la fraîcheur de la vie. Sur son front brille le croissant de la lune, et l'on se rappelle aussitôt que Diane, dans une de ses attributions multiples, personnifiait, au sein de la nuit, les rayons de la lumière divinisée. Quant au corps de la déesse, il disparaît derrière celui de Junon; mais la tête suffit pour caractériser Artémis. Fille de Latone et de Jupiter, déesse de la lumière et de la vie, fière comme une amazone, humble comme une vierge [1], souple et légère comme la chasseresse du mont Dictys [2], brillante comme un des flambeaux du monde, elle regarde discrètement par-dessus l'épaule de son père, et si, dans ce regard, il fallait chercher une lointaine ressemblance avec l'antiquité, c'est à la jeune et sévère beauté adorée par la Crète qu'on devrait songer. Toutefois, dans l'arrangement de la chevelure, Raphaël ne s'est pas conformé à la tradition dorienne, et il serait impropre d'appeler du nom de *corymbe* ou de *crobyle* le nœud par lequel il a attaché le bandeau sur le sommet de la tête ; mais il était impossible de couronner la vierge olympienne avec plus d'élégance et de goût... L'étude comparée des monuments antiques et de la figure dessinée par Raphaël semble d'abord n'offrir qu'un intérêt de curiosité; cependant la Diane du *Conseil des dieux* prend une

1. Les anciens Crétois l'appelaient, dans leur langue nationale, *Britomartis*, la douce vierge. (Creuzer.)

2. *Dictymia*. Le mont Dictys était situé au couchant de la Crète.

valeur plus grande, quand on a considéré l'*Artemis Pergæa* de la médaille de Perga, en Pamphilie [1], l'*Artemis Soteira* [2] de la médaille de Syracuse, et les types si remarquables des médailles d'Érétrie et de Thespies [3]. Entre ces différentes têtes et celle qu'a conçue Raphaël, on trouvera des analogies évidentes en même temps que des dissemblances manifestes. De même si l'on considère la Diane chasseresse du Louvre, si fière et si noble, la Diane du musée de Dresde, si calme et si douce, Séléné conduite par l'Amour vers Endymion reposant entre les bras de Morphée, dans le bas-relief du Vatican, on sera de plus en plus convaincu de la profonde originalité du Sanzio et des mystérieuses affinités qui rattachaient son génie au génie de l'antiquité.

Pour achever le groupe des trois déesses qui assistent Jupiter et complètent pour ainsi dire sa divinité, il importait de personnifier la raison suprême à laquelle le maître des dieux donna naissance. Minerve, en effet, se montre derrière son père, en compagnie de Diane et de Junon [4]. L'image créée par Raphaël, sans avoir les qualités d'une œuvre fervente, répond suffisamment à la conception antique d'un être pur et élevé, incarné dans une vierge immortelle, étroitement lié au dieu du ciel, éclairant le monde par

1. Pellerin, *Recueil*, II, pl. LXXI.
2. *Soteira* ou *Salutaire*.
3. Landon, *Numism. d'Anacharsis*, I, pl. X et XXVI.
4. Cette figure de Minerve termine la fresque du côté droit.

sa sagesse, en même temps qu'il le protége par sa prévoyance et le conserve par ses soins. Minerve est debout tenant de la main gauche une lance à longue hampe[1]. Le corps, dont la partie inférieure se perd au milieu des nuages, est vêtu d'une tunique[2]; la poitrine, armée de l'*égide* sur laquelle apparaît l'image de Gorgone, est tournée à droite, tandis que la tête se porte en sens contraire. D'ailleurs aucune prétention archaïque ou archéologique dans la pose ou dans l'ajustement, et à part quelques traits généraux, suffisants pour indiquer le caractère du personnage, on chercherait vainement quelque chose qui rappelle avec exactitude le rigide costume de la Pallas des Panathénées. Les traits sont tranquilles et graves; mais quoique, dans l'expression générale, on reconnaisse encore une force au-dessus de toutes les séductions, on sent néanmoins une bienveillance que l'antiquité n'aurait sans doute pas donnée à Pallas. On voit comme un rayon de pure lumière[3] qui descend sur l'Amour. Les yeux, pleins de bonté, sont fixés sur Cupidon; le nez est fin, mais pas aussi droit que dans les œuvres de la plastique ancienne; les joues n'ont pas la même fermeté, la même im-

1. Il faut regarder cette haste ou longue lance, dont la pointe disparaît hors du champ du tableau, comme une sorte de sceptre qui est souvent, sur les médailles, l'attribut des divinités bienfaisantes.

2. Cette tunique découvre le bras gauche; l'autre bras s'efface derrière la figure de Diane.

3. Minerve aux yeux d'azur, γλαυκῶπις Ἀθήνη. (Homère, *Iliade*, ch. xx, v. 69.)

passibilité, elles accusent un modelé susceptible de trahir les impressions de l'âme et peut-être les sentiments du cœur; la bouche n'a pas la même dureté solennelle, et, sans sourire encore, elle exprime une certaine joie intérieure que les artistes grecs n'auraient pas osé répandre sur cette face divine, invariablement sérieuse et calme dans son caractère idéal; le menton est moins large que dans les *antiques*, et n'accuse pas la forme traditionnelle et presque carrée; la pureté du front disparaît sous le casque athénien, orné de l'aigrette[1]; les cheveux enfin se répandent librement sur le cou et jusque sur les épaules. Il ne faut donc pas espérer retrouver dans le *Conseil des dieux* le type sublime crée par Phidias. Vainement je cherche ici ce que les anciens voyaient dans Minerve, la divine étincelle qui anime et entretient l'enthousiasme, le lien lumineux qui rattache tous les êtres à l'infini. Non, ce n'est pas là la grande déesse qu'Aristide appelait la *Puissance et l'Énergie de Jupiter*. Non, je ne reconnais pas la vierge inaccessible que Platon présentait comme la Providence de Dieu, et à laquelle il prêtait ces paroles profondes : « Je suis tout ce qui est, « tout ce qui fut, tout ce qui sera. Personne n'a soulevé « mon voile, et le fruit que j'ai enfanté, c'est le soleil[2]. »

1. Ce casque se retrouve à peu près identique dans nombre de monuments, entre autres dans une peinture antique où Minerve est assise entre trois nymphes, qui lui expliquent combien la double flûte déforme le visage. (Winckelmann, *Monum. inéd.*, n° 92.)

2. Aristide voyait en Minerve l'intelligence qui pénètre tout

Et cependant cette figure est une noble interprétation de l'antiquité; elle fait songer certainement à la statue du musée Pio-Clementino, à laquelle on aurait enlevé le peplus que le sculpteur antique a jeté par-dessus la tunique talaire. D'autres réminiscences encore se présentent en foule à notre souvenir. Comment ne pas se rappeler par exemple la Pallas de Velletri[1], à la fois pacifique et victorieuse, la Minerve Poliade, protectrice de la cité[2], la Minerve de la villa Albani, la Minerve assistant Prométhée et donnant une âme à sa statue[3], et toutes ces belles médailles qui montrent la déesse tantôt terrassant les monstres[4], tantôt disputant Athènes à Neptune[5], et apportant toujours dans ces différents actes de sa puissance le même calme et la même sérénité? Comment ne pas citer surtout la tête du Tétradrachme d'Athènes, et la magnifique intaille où apparaît dans toute sa splendeur le buste de Minerve *Callimorphos*[6]... Ce sont là de redoutables parallèles, à

l'univers. « Jupiter, ne pouvant trouver aucun être digne de con- « courir avec lui à la produire au jour, l'engendra et l'enfanta à « la fois, après s'être replié sur lui-même... Aussi est-elle insépa- « rable de lui. Elle habite en son père, intimement unie à son es- « sence; elle respire en lui..., elle est sa compagne et sa conseil- « lère... » (Aristide, *in Minerv.*, I, p. 9.)

1. Musée du Louvre.
2. Bas-relief d'un candélabre, au musée Pio-Clementino.
3. Bas-relief du musée du Louvre.
4. Millin, *Pierres gravées inédites*, XIX. — Voir aussi la monnaie des Séleuciens.
5. Médailles d'Athènes, en bronze. (Cabinet des médailles.)
6. Cette intaille, considérée comme une imitation de la Minerve

côté desquels la conception de Raphaël se soutient cependant avec sa valeur propre et originale.

Les autres dieux sont rangés en face de Jupiter et occupent toute la partie gauche de la fresque.

Mars, le dieu générateur et vaillant, qui dans le système des douze grands dieux se trouve symboliquement groupé avec Aphrodite, est debout derrière elle et la regarde avec des yeux ardents[1]. Il rappelle, par la fierté de son geste et par la noblesse de son attitude, le *Mars Pacifère*[2] ou le *Mars Stator*[3]. Dans sa main droite est une lance qui soutient le poids du corps; la main gauche disparaît derrière la figure de Vénus[4]. Tandis que la tête se tourne à droite, vers Aphrodite, la poitrine et le corps se présentent presque de face. C'est ainsi qu'on voit Mars à la villa Borghèse; c'est ainsi surtout qu'il se montre en compagnie de Vénus, dans le groupe du musée Capitolin, d'une main tenant la lance, et du bras opposé enlaçant la déesse qu'il couvre de son regard. Seulement, dans les statues antiques, Arès[5] a pour unique vête-

Lemnienne de Phidias, est signée ΑCΠΑCΙΟΥ. Elle est reproduite à la planche XCIII, fig. 347 des *Religions de l'antiquité*.

1. Dans la plupart de ses statues, Mars était représenté debout. Tel était entre autres le chef-d'œuvre d'Alcamène. Cependant Scopas avait sculpté Mars assis. — Une très-belle statue de Mars assis se voit à la villa Ludovisi.

2. Millin, *Pierres gravées inédites,* XXI.

3. *Qui arrête les fuyards.* Il tient de la main droite un aigle, et de la gauche l'étendard légionnaire. Cette figure se trouve sur la médaille d'argent de Septime-Sévère.

4. Le bouclier du dieu est posé à ses pieds.

5. Arès est le nom grec de Mars.

ment une chlamyde, qui, rejetée sur les épaules, laisse voir dans leur nudité le corps et les membres. Ici, point de chlamyde, mais une armure qui cache seulement le milieu du corps, découvre les bras, les genoux et les jambes, et qui, tout en protégeant la poitrine, permet d'admirer la souplesse d'une musculature puissante, mais non pas athlétique. Le Mars de Raphaël se tient donc entre les statues d'ancien style, qui le font voir complétement armé, et les œuvres de l'art perfectionné, qui le représentent absolument nu[1]. La tête est coiffée d'un casque surmonté d'un dragon[2], et ce casque projette sur le haut du visage une ombre à travers laquelle les yeux brillent avec un mystérieux éclat. C'est le Mars « au casque étincelant[3]. » Son visage est imberbe, et tel que le montrent les belles figures grecques ou romaines[4]: il exprime à la fois la jeunesse et la force; il n'a rien de terrible, et ce qu'il pourrait avoir de sombre est adouci et comme illuminé par la tendresse du regard que le dieu porte sur Vénus... Du reste, si d'après sa nature et l'essence même de son être Mars portait en lui quelque chose de trop abstrait pour avoir fourni à l'art antique un de ses motifs de prédilection, combien

1. Tel est le Mars combattant de la médaille des Bruttiens, et le Mars *Teichésiplétès* (qui ébranle les murs) de la médaille de Bizya, frappée sous Septime-Sévère.

2. Ce casque offre de grandes ressemblances avec celui du Mars de la villa Borghèse. Le casque est l'attribut le plus constant d'Arès.

3. Ἄρης κορυθαίολος. (Homère, *Iliade*, ch. xx, v. 38.)

4. L'art primitif avait représenté Mars barbu, comme tous les héros.

la difficulté devait être plus grande encore pour la Renaissance! Aujourd'hui même, malgré ce qu'on sait des statues d'Alcamène et de Scopas, des doutes nombreux continuent à exister sur les caractères plastiques du dieu. Que pouvait donc faire de plus Raphaël, que de rappeler le Mars homérique et populaire des Hellènes, le guerrier jeune et fort, beau et rapide à la course[1]? Comment pouvait-il mieux entrer dans l'esprit mythologique, qu'en rapprochant Mars d'Aphrodite, rappelant ainsi que le dieu de la guerre, allié à Vénus, était aussi l'antique divinité de la nature, le fécondateur universel, et renfermait en lui l'idée d'une lutte perpétuelle, nécessaire au développement du monde aussi bien qu'au développement des sociétés[2]?

1. Οὕνεχ' ὁ μὲν καλός τε καὶ ἀρτίπος. . . . . .
(*Odyssée*, ch. VIII, v. 310.)

2. Mars, d'après les mystères cabiriques de Samothrace, était, dans son alliance avec Aphrodite, le principe d'où résultait la vie sans cesse renouvelée de la nature et l'éternelle harmonie du monde. Le Mars du Latium complète et détermine cette antique conception. Chez les Hellènes, qui transformèrent les cultes pélasgiques, en les dépouillant de leur sens physique et les ramenant à la vie humaine, cette notion complexe se divisa. Mars devint plus exclusivement la personnification de la lutte et de la guerre sous tous leurs aspects. La théogonie crétoise le fait naître de Zeus et de Héra. (*Iliade*, V, v. 896. — Hésiode, *Theog.*, 921.) Junon, dans un jour de rébellion contre Jupiter, se réfugie en Thrace, touche une fleur à l'insu de Jupiter, et donne le jour à Mars. (Ovide, *Fastes*, V, 229.) — Mars est le dieu qui, dans la mêlée, pousse un cri tel qu'on croirait entendre dix mille guerriers criant à la fois, et qui, blessé par Minerve, à laquelle il est toujours opposé, couvre sept arpents de son vaste corps. (*Iliade*, V, 855, XXI, 403.) Voir Creuzer, *Religions de l'antiquité*,

Apollon, Bacchus et Hercule sont assis à côté de Mars.

Apollon, la main gauche appuyée sur une lyre, dirige la main droite vers Aphrodite, qu'il désigne à Bacchus. Le torse du dieu est nu, les cuisses et les jambes seules sont drapées. La tête, tournée vers Dionysos, est d'une beauté ravissante. Raphaël a toujours interprété avec un génie supérieur cette haute conception de la jeunesse virile, et son Apollon réalise un des types les plus achevés de la beauté divinisée. Quelle élégance dans l'ovale allongé du visage! Quelle pureté dans le front! Quelle douceur et quelle pénétration dans les yeux! Quel fin sourire sur les lèvres! Quel art, quelle inépuisable fantaisie dans l'arrangement de la chevelure! comme elle se relève avec grâce sur le sommet de la tête, comme les nattes qui courent à travers les bandeaux couronnent le front avec noblesse, et dans quel cadre délicieux les traits se dessinent au milieu des longues boucles qui retombent jusque sur les épaules! Comment mieux rendre le « Phébus à la longue chevelure » d'Homère[1]? Tout cela est de pure inspiration, et vainement l'on chercherait ici l'influence d'une pensée étrangère. On citera facilement dans l'antiquité de plus grands modèles, mais nulle part on ne trouvera rien de plus charmant. Malgré les souve-

liv. V, sect. II, ch. V, art. III, p. 511, du texte français, par M. Guigniaut.

1. Φοῖβος ἀκερσεκόμης. (*Iliade*, ch. XX, v. 39.)

nirs écrasants de l'Apollon Pythien[1], de l'Apollon Sauroctonos[2], de l'Apollon du Capitole[3], de l'Apollon Lycien[4], de l'Apollon Nomios[5], de l'Apollon de la médaille de Chalcis en Eubée[6], etc., l'Apollon du *Conseil des dieux* conserve sa valeur propre et originale. Tous ces chefs-d'œuvre entraînent mon admiration, mais ils ne l'enchaînent pas, et me laissent parfaitement libre en présence de la fresque du Sanzio. Rien d'ailleurs ne relève moins des conditions de la plastique. Raphaël est peintre par nature, et jamais il ne cherche à forcer son inclination. Ses dieux n'ont rien de la grandiose immobilité de l'antique : ils vivent et agissent ; ce sont des êtres de passion, et ce n'est pas en vain qu'ils ont adopté notre humanité. Tous se mêlent avec ardeur au drame dans lequel va se décider le sort de Psyché, et dans aucun je ne vois cette superbe indifférence qui revêt d'un voile impénétrable les œuvres des anciens ; on sent en eux des aptitudes et des émotions diverses, et cependant ils semblent tous animés du même désir et tendre vers le même but, affranchir

1. Cette statue, connue sous le nom d'Apollon du Belvédère, fut trouvée à Pœstum en 1503.

2. Apollon *Sauroctonos* (tueur de lézards), œuvre remplie de jeunesse et de grâce, imitation d'une statue célèbre de Praxitèle.

3. Cet Apollon est dans l'attitude du repos.

4. Statue de la galerie de Florence, plus connue sous le nom d'*Apollino*.

5. Apollon *Nomios* (pasteur), statue de la villa Ludovisi.

6. La belle tête du dieu, sur cette médaille, est couronnée de laurier. (Landon, *Numismatique d'Anacharsis*, I, pl. XI.)

l'âme en lui donnant l'immortalité... Cet Apollon a surtout quelque chose de vif et de lumineux. Il n'eût peut-être pas inspiré les hymnes du vieil Olen et de l'école des Orphiques; sans doute ce n'est pas ainsi qu'il se révéla à Héraclite et à Pythagore[1]; mais il rayonne d'une clarté qui rappelle son origine asiatique[2], et qui indique en lui l'idée fondamentale d'un culte épuré rendu primitivement au soleil[3].

Bacchus suit du regard le geste d'Apollon et contemple Vénus. Rien en lui ne rappelle les formes phrygiennes sous lesquelles il pénétra en Grèce[4]. C'est le jeune Bacchus tel qu'il se révéla à Praxitèle, sous les traits de l'éphèbe olympien, dont la beauté flotte encore incertaine et comme indécise sur le sexe qu'il lui faut adopter. Le corps s'affaisse sur lui-même avec une langueur voluptueuse, et l'attitude est pleine de morbidesse et de mol abandon. Le bras gauche soutient le poids du torse, et la main droite, appuyée sur

1. Apollon était le pur objet du culte de ces grands hommes.

2. Apollon venait de Lycie, pays de la lumière.

3. Tel était en effet le culte de Delphes et de Délos. A Athènes, la fête d'Apollon s'appelait la fête du Soleil. C'est ainsi que toute cette famille de divinités grecques avait une origine orientale.

4. L'ancien Bacchus asiatique, surnommé *Bassareus*, apparaissait dans la magnificence d'un costume tout oriental. Ses cheveux bouclés étaient retenus par le bandeau appelé mitre, et il portait une barbe majestueuse. Une tête idéale de ce Bacchus se voit sur la médaille de la ville de Naxos en Sicile (et non pas de l'île de Naxos, comme le dit Winckelmann). Le revers de cette médaille représente Silène tenant une coupe.

la cuisse, tient la queue de la *nébride*[1]. Peut-être, pour indiquer la nature mystérieuse et demi-féminine du dieu, les formes ne sont-elles pas assez coulantes et assez fondues ; peut-être les os et les muscles sont-ils trop indiqués ; peut-être enfin les membres ne sont-ils pas assez délicats et suffisamment arrondis. Le pied cependant est d'une irréprochable finesse, et une jeune fille ne le désavouerait pas ; mais les rotules sont trop accentuées, les parties saillantes de la jambe et du bras sont trop fortes et ne sauraient convenir à la divinité que Sénèque se plaît à décrire comme une vierge déguisée[2]. La tête, au contraire, est en parfait accord avec cette idée. Elle est vue de profil et rappelle, dans tout l'éclat de la jeunesse et de la beauté, le dieu confié au soin des nymphes, et élevé à Orchomène sous des vêtements de fille. Les feuilles et les fruits de la vigne couronnent avec harmonie cette tête juvénile, dans laquelle on pourrait voir peut-être un reflet de la beauté d'Ariadne[3]. L'œil est plongé dans une sorte de rêve et d'extase. Dionysos[4] semble voir en pensée sa belle fiancée[5], et tous ses traits expriment un mélange de vague ardeur et de doux attendrisse-

1. La *nébride* (νεβρὶς) est la peau de chevreuil qui servait de vêtement à Bacchus.
2. Œdipe, v. 419-423. — Pline mentionne une statue de Satyre, tenant une figure de Bacchus vêtue en Vénus. (Pline, l. XXXVI.)
3. Voir la médaille d'argent de Sicile, sur laquelle est une tête d'Ariadne.
4. *Dionysos,* nom grec de Bacchus.
5. Comme dans le bas-relief du musée Pio-Clementino, V, 8.

ment. Entre cette figure et quelques-unes des plus célèbres que nous ait laissées l'art grec ou romain, il est facile de reconnaître des analogies. Rappelons-nous d'abord le Bacchus du Louvre, qui, par la noblesse et la grâce de sa pose, par l'expression tendre et mélancolique du regard, représente une des conceptions les plus parfaites du dieu; puis le groupe du musée Bourbon, où Dionysos s'appuie sur Éros. Tel encore on le voit, au musée Pio-Clementino, dans les pompes *dionysiaques*, et notamment dans les bas-reliefs célèbres du sarcophage Casali, qui montrent Bacchus assis à côté d'Ariadne. Il est également impossible d'oublier la tête de la médaille d'Andros, où Bacchus apparaît avec une beauté voisine de celle d'Apollon[1]. Il importe enfin de regarder la charmante composition dans laquelle le jeune dieu prodigue ses caresses à l'une des nymphes qui l'ont élevé[2]. Le génie du Sanzio s'est donc rencontré ici avec le génie de l'antiquité, à ce point qu'il suffit presque de transcrire les expressions mêmes de Vinckelmann, alors qu'il parle du Dionysos antique, pour donner une juste idée du Bacchus du *Conseil des dieux* : « La « figure de cette divinité est celle d'un beau jeune « homme qui, dans l'âge heureux de l'adolescence,

1. Landon, *Numismatique d'Anacharsis*, II, pl. LXXII. — Dans certaines statues antiques, Bacchus offre également beaucoup de ressemblance avec Apollon, ce qui a donné lieu quelquefois à des confusions.

2. Millin, *Peintures de vases*, II, 49.

« éprouve les premières sensations de la volupté, et « dont l'esprit occupé d'une douce rêverie, entre le « sommeil et la veille, cherche à en rassembler les « images fugitives [1]... »

A côté du dieu qui avait promené vers l'Orient son brillant cortége et célébré joyeusement dans l'Inde un facile triomphe, Raphaël a eu l'heureuse inspiration de placer Hercule, le héros de l'Occident; Hercule, qui avait porté jusque dans l'Ibérie ses pénibles trophées; Hercule qui, après une lutte constante et toujours victorieuse contre les ténèbres, avait osé s'attaquer même à la Mort [2]; Hercule enfin, le soleil invaincu [3], qui, réuni à Apollon et à Bacchus, était venu agrandir le cercle des divinités que l'antiquité adorait comme de lumineuses émanations du maître des dieux [4]. Ce qu'il s'agissait de représenter ici, ce n'était pas le héros *tutélaire* qui avait consacré les efforts de sa vie à combattre le mal sous toutes ses formes, c'était l'*Hercule olympien* réconcilié avec Ju-

1. Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens,* t. I, liv. IV, ch. II, p. 380.

2. Hercule avait osé attaquer Hadès dans les enfers. (Euripide, *Alceste,* 846.)

3. Hercule a de nombreux rapports avec Mithras. Suivant les vieilles généalogies grecques, le fils d'Amphitryon et d'Alcmène était de sang égyptien par son père et par sa mère tout à la fois, et, par son aïeul Persée, il descendait du dieu soleil Bélus. La tradition ajoutait que Jupiter avait pris la figure d'Amphitryon pour donner le jour à Hercule.

4. Apollon, fils de Latone, Bacchus, fils de Sémélé, et Hercule, fils d'Alcmène, avaient pour père commun Jupiter et étaient placés au premier rang des divinités de la lumière et du soleil.

non[1] et jouissant, au milieu des dieux, d'une gloire éternelle. Raphaël avait sous les yeux un modèle sublime, et il s'y attacha avec un pieux respect. L'Hercule du Belvédère avait été trouvé à Rome, sous le pontificat de Jules II, sur l'emplacement du théâtre de Pompée, au *Campo del Fiore*. Ce marbre était horriblement mutilé : il ne restait plus que le torse, mais ce fragment suffisait pour qu'on pût connaître un des aspects les plus élevés de l'art des anciens. Si, par exemple, on rapproche l'Hercule Farnèse[2] de l'Hercule du Belvédère, dans le premier on reconnaît un homme, dans le second on a la révélation d'un dieu. C'est le repos éternel, en regard du repos passager qui suit l'accomplissement des héroïques travaux. Ici, la musculature, accusée avec énergie, témoigne en faveur du héros qui a vaincu les monstres et qui doit encore soutenir de terribles combats. Là, on assiste à une transformation de l'humanité; on voit l'homme dans sa dignité morale et divine, jouissant enfin de la plénitude de sa force, mais d'une force désormais supérieure aux accidents de la vie. Le sentiment d'une félicité parfaite s'est répandu sur les muscles de ce torse majestueux, sans amoindrir en rien l'intensité de l'énergie vitale. C'est le héros divinisé, dont le corps

1. Junon avait été la constante ennemie d'Hercule.

2. L'Hercule Farnèse, trouvé à Rome dans les thermes de Caracalla, et actuellement à Naples, au musée Bourbon, est l'œuvre de Glycon. Le beau type de cette statue reparaît sur beaucoup de médailles.

n'est plus que l'enveloppe idéale d'une pure intelligence. Voilà ce que Raphaël comprit dans le marbre grec, et ce qu'il s'appliqua à reproduire, en restituant à cette magnifique image son intégrité primitive. — En effet, si, d'un côté, l'on regarde le fragment antique, on voit que le personnage était assis, que tout le poids du corps reposait sur la main droite, laquelle devait dès lors avoir un point d'appui considérable, et que la tête s'appuyait sans doute sur la main gauche. C'est précisément la pose de l'Hercule du *Conseil des dieux*. Si, d'un autre côté, on enlève par la pensée à la figure du Sanzio ce qui manque à la statue du Vatican, on reconnaîtra, dans le *torse de la Farnésine,* une belle interprétation du *torse du Belvédère*. Raphaël a donc suivi la donnée de l'antiquité, en s'appliquant à réparer les injures du temps. Les jambes sont croisées, la jambe droite sur la jambe gauche [1]. De même les bras sont ramenés l'un sur l'autre; mais, par une heureuse opposition, c'est le bras gauche qui pose sur le bras droit, et la massue du dieu sert de point d'appui à la main droite, qui supporte tout le poids de la tête et du torse. Tout cela constitue un équilibre parfaitement stable. Quant à la tête, elle repose sur la main gauche, et rappelle, par ses nobles aspects, le héros dorien divinisé, que la plastique des anciens avait

1. En cela, la figure de Raphaël diffère de ce que devait être la statue du Belvédère.

adopté comme l'objet de ses créations les plus riches et les plus variées. Les cheveux courts disparaissent en partie sous une couronne de pampre qui ombrage le sommet du front; le front, tout en conservant sa plénitude charnue, a pris plus de développement qu'on n'en voit en général dans les têtes antiques [1]; les yeux ont conservé ce caractère de force et d'énergie que le fils d'Alcmène ne perdit jamais, même au milieu des chagrins qui gonflaient son cœur [2]; la barbe est épaisse; l'expression générale est grave et sérieuse, et la tête du lion de Némée, jetée sur l'épaule gauche, ajoute à cette expression quelque chose de redoutable. Le cou, les épaules, les bras, la poitrine et les cuisses témoignent d'une vigueur surhumaine, mais ne trahissent pas de pénibles travaux; ils n'accusent pas davantage la prostration qui suit la lutte; ils témoignent du repos heureux et du calme immortel. Enlevons à cette figure ce que l'âpre pinceau de Jules Romain lui a donné de trop énergique et de trop heurté, restituons-lui ce que le temps lui a ravi, et nous aurons l'Hercule rajeuni des apothéoses antiques, le héros du soleil, le dieu *au regard éclatant,* qui, après avoir purifié dans les flammes de l'Etna les souillures accidentelles de sa vie, a été admis dans la sphère de la lumière et du feu suprême.

1. Dans la fresque de Raphaël, la tête d'Hercule est plus forte, relativement au corps, qu'elle ne l'est en général dans les statues antiques.

2. *Iliade,* ch. v.

Il concentre toute son attention sur Cupidon, et paraît attendre avec anxiété l'arrêt de Jupiter... Comment Hercule ne serait-il pas favorable à Psyché ? Si l'épouse d'Éros s'est trouvée aux prises avec la colère de Vénus, n'a-t-il pas été en butte à la colère de Junon ? Et quand pour lui toute lutte est terminée, quand il est à jamais réconcilié avec les pouvoirs contraires, comment ne souhaiterait-il pas que Psyché pût assouvir aussi pour l'éternité ce désir immense de contemplation dont parlait la légende des prêtres de Thèbes ?

Il fallait rappeler, au milieu de toutes ces divinités symbolisant les grandes puissances de la nature, les fils gigantesques de l'Océan et de Téthys, ces dieux-fleuves que l'antiquité se plaisait à représenter sous la forme humaine, et qui mesuraient à leur âge l'importance de leur masse et la dignité poétique de leurs eaux. On sait qu'Homère ne les oublie pas : « Cependant, du haut de l'Olympe, Jupiter ordonne à « Thémis de convoquer l'assemblée des immortels. La « déesse vole aussitôt de toutes parts, et commande de « se rendre dans le palais de Jupiter. Aucun des fleuves « ne manque à cette réunion [1]... » Dans cette nombreuse famille[2], Raphaël a choisi deux des membres les plus considérables, le Tigre et le Nil, et il les a placés devant Hercule, pour indiquer sans doute les

1. *Iliade,* ch. XX.
2. Hésiode compte jusqu'à trois mille fleuves.

rapports naturels et mythologiques qui les unissaient à ce héros[1].

Le fleuve asiatique est sur le premier plan. C'est une grande figure entièrement nue, dont le corps se présente de dos, et dont la tête, tournée à droite, se montre de profil ; elle est assise et presque couchée sur les nuages, la jambe gauche repliée sous la jambe droite. Les mains et les avant-bras sont cachés. On ne voit que les bras : le gauche s'appuie sur un tigre ; le droit se plie, pour que la main puisse sans doute atteindre aussi l'animal et s'y appuyer également. Dans ce mouvement les épaules se relèvent, s'élargissent et prennent un magnifique développement. Tout le torse est admirablement étudié. L'épine dorsale dessine une courbe, de chaque côté de laquelle se massent avec une simplicité pleine de force les parties musculaires et charnues qui recouvrent les côtes. On sent que tous les rouages fonctionnent à l'aise dans ce corps robuste, où la vie circule avec plénitude et avec abondance. La science de la nature et de l'antiquité est portée dans ce dieu-fleuve à une haute puissance. La tête, coiffée de longs cheveux humides qui tombent de côté le long des joues et par derrière jusque sur le dos, est marquée d'un grand et mystérieux caractère. On se rappelle involontairement la statue du Tibre, que Raphaël pou-

1. Les sources d'eau chaude, divinisées par des Naïades qui entraient dans le système des divinités fluviales, avaient mis Hercule, le héros du soleil et du feu, en rapport assez proche avec ces divinités.

vait voir alors au Vatican[1] ; mais aussitôt on trouve dans le dessin du Sanzio quelque chose qui fait songer à des œuvres plus éloignées et plus belles. On pense à l'Ilissus du Parthénon, et la conception du Sanzio semble plus voisine de ce marbre mutilé que d'aucun autre monument d'époque romaine. Cependant Raphaël ne connut point les sculptures de Phidias ou de son école[2]; preuve nouvelle de l'étroite affinité qui rattache ce grand génie aux plus beaux temps de l'antiquité.

A côté du Tigre est le Nil[3], dont on ne voit que la tête et le bras droit. Le coude s'appuie sur le sphinx qui se présente complétement de face, ayant du lion les pattes, et de la femme la poitrine et la tête. Cette tête, malgré sa coiffure hiératique et sacerdotale, possède une beauté, une jeunesse, une indépendance, une variété de lignes, une pénétration de regard qui n'appartiennent pas en propre au monstre égyptien, mais qui accusent le souffle plus pur, moins inflexible, moins inexorable de l'idéal grec. Quant à la tête du fleuve, elle se montre également de face et offre les traits d'un vieillard à longue barbe, dont l'expression bienfaisante fait penser à la statue demi-co-

1. Cette statue est maintenant au musée du Louvre.

2. On a dit, il est vrai, que Raphaël avait envoyé des dessinateurs en Grèce (voir à la page 2 du présent volume). Mais il ne vit que de pâles dessins exécutés d'après ces sculptures immortelles.

3. Les eaux du Nil, comme celles de l'Achéloüs et du Gange, étaient les eaux saintes par excellence, eaux créatrices et prophétiques, près desquelles se trouvait la région des morts.

lossale du Vatican[1], et convient, en tous cas, parfaitement au dieu qui répandait partout sur son passage l'abondance et la fécondité[2]... Au point de vue de la composition et de l'entente générale de cette fresque, il importe de remarquer combien ces deux figures de fleuves remplissent heureusement le vide du premier plan.

Enfin Vulcain et Janus, debout derrière Hercule, complètent cette assemblée des dieux.

Vulcain, bien qu'il fût compris dans le système des douze grands dieux, n'avait conservé ni dans la poésie, ni dans l'art, la haute dignité que lui attribuait la religion. On en avait fait un forgeron habile, mais entouré d'une symbolique étrange ; on le regardait presque comme un personnage de comédie; on le montrait comme un être mal bâti, boiteux, souvent monstrueux, trompé dans sa famille et bafoué dans l'Olympe[3]. Raphaël cependant ne pouvait oublier le divin artiste qui avait construit et orné la salle du *Conseil des dieux*, et fabriqué des trépieds d'or allant

1. Cette statue, actuellement au musée Pio-Clementino, se trouvait déjà transportée au Vatican du temps de Raphaël. Dans l'antiquité, elle faisait pendant à la statue du Tibre, qui est maintenant au Louvre. Chacune de ces statues ornait une fontaine, dans l'avenue du temple d'Isis et de Sérapis, près de la *Via Lata*.

2. Seize enfants sont groupés sur le corps du Nil, et symbolisent les seize coudées que devait atteindre l'élévation des eaux, pour que la fertilité de l'Égypte fût complète. — On a prétendu aussi que ces enfants représentaient les génies du débordement du fleuve, en nombre égal aux seize périodes de ce débordement.

3. *Iliade,* ch. I, v. 557.

d'eux-mêmes dans l'Olympe s'offrir aux immortels[1]. Vulcain apparaît donc ici, mais dégagé de toute apparence burlesque ou ridicule. On sait qu'Euphranor l'avait fait non boiteux, et qu'Alcamène, loin de dissimuler cette infirmité, en avait tiré parti pour donner à son œuvre plus d'intérêt et de force[2]. Raphaël, voulant respecter à la fois la tradition et la beauté, a caché derrière les figures de Janus et d'Hercule toute la partie inférieure du corps de Vulcain. C'est donc un simple buste que nous voyons dans cette fresque, et ce buste est tout idéal, car il est douteux que l'Urbinate ait connu aucun des rares monuments antiques représentant *Hephœstos*[3]. Aussi le Vulcain de la Farnésine n'est-il caractérisé ni par l'*exomis*[4] des artisans, ni par le bonnet conique que portaient aussi les *Cabires* et les *Dioscures*[5]. Et cependant c'est bien

1. Ce sont ces fameux trépieds que Vulcain venait d'achever, quand Thétis vint lui demander des armes pour son fils. (*Iliade*, ch. xx.) Il est vrai qu'à cette salle resplendissante et à ces trépieds merveilleux, le Sanzio a préféré la profondeur du ciel et le vague des nuages. C'est moins archaïque peut-être, mais c'est assurément plus poétique.

2. ...*In quo stante atque vestito, leviter apparet claudicatio non deformis.* (Cic., *de Nat. deorum*, I, 30.)

3. *Hephœstos*, nom grec de Vulcain.

4. L'*exomis* était le *chiton* des ouvriers; c'était une sorte de chemise en laine, attachée par une ceinture autour du corps, dégageant complétement les bras, et permettant surtout une grande liberté à l'épaule et au bras droits.

5. Vulcain avait reçu ce bonnet conique dans l'île de Lemnos. Suivant Philostrate, la terre de cette île, consacrée par la chute du dieu, avait de rares vertus curatives. — Parmi les monuments où se trouve l'image de Vulcain, il faut citer : la pierre gravée reproduite

là le dieu du feu, c'est Vulcain réhabilité, dans sa force, dans sa puissance et dans la beauté qui convient à un dieu. Sa poitrine est enveloppée d'un vêtement qui s'ouvre sur le devant, et la main gauche tient une barre de fer qui s'appuie sur l'épaule. La tête, vue de profil, est superbe; les traits sont à la fois réguliers et énergiques. Les cheveux disparaissent sous un bonnet drapé d'une manière pittoresque; la bouche se dessine avec une remarquable fermeté sous la barbe qui couvre le menton, les lèvres et une partie de la joue[1]; la ligne du nez, sans être droite, n'a rien de cassé, et s'accorde parfaitement avec le front élevé, où brille l'intelligence; l'œil enfin est plein d'éclat, et montre clairement, dans cette figure, une des divinités qui lançaient la foudre[2]. C'est ainsi que dans l'ouvrier vigoureux et habile on reconnaît l'être puissant et créateur que l'Attique honorait à l'égal de Minerve.

Janus vient ensuite sous la forme d'un personnage à double visage. C'est à la fois un robuste vieillard

dans Millin, XLVIII, sur laquelle on voit Vulcain portant de ses deux mains un lourd marteau; — la statuette de bronze du musée royal de Berlin, tenant de la main gauche des tenailles et de la main droite un marteau; — le Vulcain des médailles de Commode (Creuzer. p. 546 CXLI); — le bas-relief du Capitole, où Vulcain travaille au bouclier d'Achille; — le bas-relief du Louvre, qui montre Vulcain modelant Pandore; — Vulcain travaillant au bouclier d'Athéné. (Millin, *Pl. gr.*, 49.)

1. La plupart des représentations anciennes montrent Vulcain barbu et dans toute la force de l'âge. On le voit cependant imberbe sur les monnaies de Lemnos.

2. Selon la version étrusque, Vulcain était une des douze divinités qui disposaient de la foudre.

et un adolescent : le premier, regardant à droite, assiste en esprit au *Conseil des dieux;* le second, tourné en sens opposé, est attentif aux signes qu'il fait, avec l'index de sa main gauche, sur l'instrument augural[1] qu'il tient de la main droite. Le double visage est le symbole de la connaissance du passé et de la science de l'avenir. Janus est à la fois le *pater matutinus* qui préside au commencement de toutes choses, et la jeune espérance qui pénètre l'âme à l'aurore d'un beau jour. Sa face austère atteste l'éternité de son âge, et montre qu'il est aussi ancien que le plus ancien des dieux[2]; sa riante figure lit déjà, sur le cercle magique, l'arrêt qui va être rendu en faveur de Psyché. L'image du dieu est parfaitement noble dans sa bizarrerie. Les deux faces opposées, loin de se heurter, de se nuire et de produire un contraste choquant, présentent d'heureuses oppositions, qui font valoir davantage leur beauté respective. Les traits du vieillard, par leur ferme et énergique accentuation, ajoutent quelque chose à la grâce juvénile de l'adolescent. Les deux chevelures se touchent sans se confondre, formant comme deux cadres adossés l'un à l'autre et tous deux en rapport avec l'idée

1. Janus présidait aux augures. L'instrument augural était le *lituus*, avec lequel les augures traçaient dans le ciel des divisions idéales qui les aidaient à lire dans l'avenir. Je ne sais si Raphaël a trouvé sur quelques monuments la forme de l'instrument qu'il a mis ici entre les mains de Janus. Mais ordinairement le *lituus* était un bâton recourbé en spirale à l'une de ses extrémités, et assez semblable à la crosse épiscopale, à laquelle on suppose qu'il a servi de modèle. (Voir l'augure de la médaille de Marc-Aurèle.)

2. Suivant Ovide, Janus était au commencement de toutes choses.

qu'ils accompagnent : d'un côté, une barbe et des cheveux blancs, épais et courts ; de l'autre, de longues boucles blondes, descendant le long des joues et jusque sur les épaules. Quant au corps mystérieux de cette divinité[1], il est enveloppé d'une ample draperie, et la partie inférieure disparaît au milieu des nuages... C'est une connaissance profonde de l'art de composer et de réunir entre elles toutes les parties d'un vaste ensemble par des liens à la fois pittoresques et rationnels, qui a guidé Raphaël dans le choix et le dessin de cette figure. Elle est placée là comme un de ces doubles Hermès grecs, dont les Latins empruntèrent l'image pour arriver à la représentation figurée de leur dieu Janus[2]. C'est une sorte de dieu Terme[3] à deux faces, marquant les limites où s'arrête l'assemblée des dieux, et reliant en même temps cette assemblée au groupe complémentaire de Mercure et Psyché.

1. Les mythologies sont loin d'être d'accord sur les attributions de cette divinité latine. Pour les anciens Latins, c'était un génie bienfaisant qui veillait à la prospérité des familles et défendait des esprits malfaisants... Suivant Servius, son double visage désigne le commencement et la fin du jour; suivant d'autres, il symbolise la connaissance du passé et de l'avenir. Janus était à Rome l'objet d'un culte particulier; on lui consacrait le premier mois de l'année. Son premier temple lui avait été élevé par Numa.

2. Le personnage de Janus est en effet imité des Hermès grecs, et l'on voit des figures semblables sur nombre de monnaies des villes helléniques. En général, dans le culte des religions particulières aux peuples latins, on ne trouve qu'un très-petit nombre de représentations figurées qui soient réellement originaires d'Italie; presque toujours ces représentations sont empruntées à une forme de l'art grec. (O. Müller.)

3. *Terminus*, dieu latin, protecteur des limites.

En effet, sans ce dernier groupe, le *Conseil des dieux* demeurerait certainement une composition parfaitement belle, mais le spectateur hésiterait peut-être sur la cause qui a rassemblé dans l'Olympe les puissances divines de l'antiquité, et il ignorerait à coup sûr l'arrêt qui va être prononcé. Mais aucun doute n'est possible. On voit Mercure offrir à Psyché le nectar immortel, et l'on sait dès lors que l'âme a reconquis à jamais la dignité de sa première institution.

Sur un des bas-reliefs antiques de la villa Rospigliosi, Hermès, accompagné de l'Heure du Printemps, vient chercher Proserpine et l'enlever à Pluton [1]; puis, sur un vase grec, Mercure apparaît comme présidant aux sacrifices, il tient d'une main la coupe des libations, et de l'autre attire vers l'autel la victime qui doit être immolée [2]. Ces deux monuments me reviennent en mémoire, parce que j'y trouve le commentaire et l'explication des deux figures dont il me reste à parler. Les dieux vont admettre Psyché dans l'Olympe, c'est-à-dire que pour elle l'heure du printemps éternel a sonné, et que Mercure, organe de la création et médiateur entre le ciel et la terre [3], livre à l'âme, sous le symbole d'un divin breu-

1. P. S. Bartoli, *admirand. Rom.*, tab. LIII.
2. Millin, *Peintures de vases*, I, 51.
3. Mercure paraît avoir une origine orientale. On le reconnaît dans le Thoth égyptien, ainsi que dans le Taant phénicien, ministre et conseiller des divinités créatrices, en rapport avec la lumière et

vage, le gage de son éternité. Hermès, d'un autre côté, comme dieu sacrificateur et instituteur du culte, prend Psyché purifiée par la souffrance, dégagée par la mort des souillures passagères de la vie, et l'introduit dans les sphères idéales, où ni les souffrances ni la mort ne prévaudront plus contre elle.

Mercure est debout, le corps vu de face et la tête tournée à gauche; sa chlamyde, rejetée derrière lui, tombe sur ses deux bras; de la main gauche, qui pend le long du corps, il tient le caducée, et de la droite il présente à Psyché la coupe pleine de nectar[1]. L'aspect général de cette figure donne l'idée d'une jeunesse moins héroïque que celle de Mars, plus mâle que celle d'Apollon et de Bacchus. La tête est coiffée du pétase ailé d'où s'échappent les cheveux courts et frisés. La physionomie porte l'empreinte d'une grâce parfaite et d'une singulière finesse d'expression. La poitrine, à la fois légère et forte, offre un noble assemblage d'élégance et de beauté virile. Les membres enfin, sans être grêles, sont ceux du dieu qui court sur les flots avec la rapidité du vent. Mercure apparaît donc ici comme le médiateur bienveillant de la mythologie populaire

avec les ténèbres, conducteur des âmes à travers les différentes sphères, et présent à la fois sur la terre, dans le ciel et dans les enfers. On retrouve les mêmes idées fondamentales sur Hermès chez les vieux Pélasges et dans les légendes sacrées des Samothraces.

1. Suivant les plus anciens poëtes, le *Nectar* était la boisson des dieux. Plus tard, le *Nectar* devint la nourriture des dieux, et l'*Ambroisie* fut leur breuvage. Homère montre Thétis embaumant le corps de Patrocle avec un mélange de nectar et d'ambroisie.

et comme le brillant messager des dieux de l'épopée[1]. Son attitude répond assez à celle du Mercure du Belvédère. Comme dans cette œuvre célèbre, le poids du corps ne porte que sur la jambe droite, et la jambe gauche, légèrement ramenée en arrière, ne pose que par l'extrémité du pied[2]. Cependant Raphaël ne connut pas ce chef-d'œuvre de la statuaire grecque, qui ne revit le jour que vers le milieu du seizième siècle, sous le pontificat de Paul III[3]. Mais comment échapper à de pareils rapprochements? Comment ne pas signaler, partout où nous les trouvons, les rapports qui existent entre les monuments antiques et les conceptions du Sanzio? Si ces coïncidences sont intentionnelles, elles sont précieuses à recueillir, et si elles sont le fait d'un pur instinct, si elles proviennent seulement d'un élan de nature, elles sont plus importantes encore à méditer. Aussi ne quitterai-je pas le Mercure de la Farnésine sans rappeler aussi le bas-relief du musée Vatican, où l'on voit Hermès emmener l'âme de Pandore, sous les traits de Psyché[4]; sans mentionner également le

1. Homère, *Iliade*, xvi, 185. — xx, 34, 72. — *Odyssée*, v, 49, xiv, 435. — xxiv, 10.

2. Dans l'antique, le bras droit manque complétement, et le bras gauche, auquel le poignet et la main manquent aussi, est également ramené le long du corps.

3. Ce Mercure, plus connu sous la fausse dénomination d'Antinoüs, fut trouvé sur l'Esquilin, vers 1545, près de l'église de *San Martino ai Monti*. Il ne se trouvait donc pas au Vatican du temps de Raphaël, ainsi que le dit M. Passavant: *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*, t. I, p. 203, de la traduction française.

4. Bas-relief d'un sarcophage romain. *Mus. Pio-Clement.*, IV, 34.

bas-relief du Musée capitolin, où Mercure, se montrant à côté d'Hercule, comme *protecteur des chemins*[1], offre de grandes analogies de caractère et de dispositions avec l'Hermès du *Conseil des dieux*.

Quant à Psyché, elle est debout, et se présente presque de profil, la tête et le corps tournés à droite. L'expression est charmante; les yeux, limpides et profonds, plongent dans la coupe et sourient à l'immortalité; le ravissement, l'extase, la connaissance d'un bonheur nouveau, épanouissent ses traits pleins de grâce. Les cheveux, simplement arrangés en bandeaux, ombragent la tempe et le front, se déroulent ensuite jusque sur l'épaule, et de là se répandent à la fois sur la poitrine et sur le dos. Le cou, le sein et le bras sont nus; la main droite reçoit le gage de la réconciliation. La draperie qui enveloppe le haut du corps découvre l'épaule gauche et flotte par derrière en encadrant la ligne du dos; la tunique tombe ensuite sur la partie inférieure, dégage seulement la jambe et le genou droits, cache la jambe gauche et ne laisse voir que le pied. Or tout le poids de la figure pèse sur ce pied gauche; et quant à l'autre pied, ramené en arrière et ne posant sur les nuées que par l'extrémité des doigts, on sent qu'il va se porter à son tour en avant. Rien de plus pur que le galbe de cette jambe, rien de plus élégant que le dessin de ce pied. Le mouvement général est à ce point juste,

1. *Mus. Capit.*, IV, 54.

naturel et vrai, les draperies sont tellement vives et animées, qu'on croit voir Psyché marcher et s'avancer radieuse vers les dieux; mais un petit Amour intervient entre elle et Mercure, et modère par sa présence l'ardeur qui l'entraîne. Cet enfant n'est pas là seulement pour remplir un vide, car un pan de draperie prendrait facilement la place qu'il occupe; il est là comme une partie intégrante et nécessaire de la figure principale, dont il fortifie l'équilibre et la stabilité; il ajoute surtout à la grâce de cette figure quelque chose de touchant et de tendre qui se traduit par le regard éloquent qu'il lève vers Psyché, par la manière affectueuse et caressante dont il l'enlace de ses bras. On se rappelle aussitôt qu'Éros lui-même a serré naguère dans ses bras sa pâle amante, un moment touchée par la mort, et qu'il a ranimé en elle la flamme d'une vie supérieure. On comprend mieux dès lors le calme bienheureux avec lequel Psyché s'apprête à tremper ses lèvres dans la coupe où boivent les déesses. Sa beauté l'a faite digne de l'Amour, ses douleurs l'ont faite digne du ciel, et sa présence ne rompt pas l'accord idéal du céleste séjour.

Si maintenant on considère la fresque du *Conseil des dieux* telle que les ravages du temps la montrent aujourd'hui, on aura sans doute bien des mécomptes à subir, et il faudra souvent faire appel à l'esprit pour restituer à telle figure sa grandeur et sa force, pour rendre à telle autre son élégance et sa légèreté, pour

rétablir enfin dans leurs rapports véritables toutes les parties aujourd'hui désunies et souvent disparates de ce vaste ensemble.

C'est Jules Romain qui a peint cette fresque, cela est incontestable et n'a, du reste, jamais été contesté. Nulle part, en effet, la main de ce grand artiste ne paraît avec plus d'évidence; nulle part il n'a imprimé plus de force à la pensée de son maître; et nulle part aussi peut-être il n'a autant manqué de la souplesse nécessaire pour pénétrer jusqu'au fond des trésors de beauté qui lui étaient ouverts. Si le pinceau qui a exécuté le *Triomphe de Galatée* eût également peint le *Conseil des dieux*, quelle merveille nous aurions encore!... En présence d'une interprétation si inférieure à l'idée qu'il s'agissait d'exprimer, n'est-on pas presque tenté d'en vouloir à Raphaël de cette fécondité prodigieuse, qui lui permettait de se multiplier et d'être partout à la fois, dans le palais de Léon X en même temps que dans la villa d'Augustin Chigi, dans la basilique de Saint-Pierre aussi bien qu'au milieu des fouilles de Rome; qui lui donnait le don de tout concevoir, d'imprimer à tout ce qu'il touchait le sceau de son génie, d'envoyer presque à la même heure le *Spasimo* à Palerme, la *Vierge de Saint-Sixte* à Plaisance et les cartons des *tapisseries* en Flandre; mais qui l'empêchait de tout exécuter par lui-même, qui le forçait d'avoir toujours recours à des interprètes, qui enlevait à la plupart de ses œuvres leur sentiment personnel et quelquefois même jusqu'à l'accent vérita-

ble de leur éloquence[1]?... Quoi qu'il en soit, la fresque du *Conseil des dieux,* bien que généralement d'un ton rouge briqueté désagréable, s'est assez bien conservée dans ses parties principales pour qu'on puisse encore en juger sainement et sans trop d'effort. — Aphrodite n'a plus la fleur de sa beauté ; il semble que sa démarche se soit appesantie. Le Pippi avait en elle dépassé certainement les limites de la force, il l'avait faite trop puissante, et aujourd'hui que le temps a enlevé le modelé et les délicatesses de pinceau qui paraient jadis cette figure, nous la voyons lourde et presque massive. La draperie rouge à reflets violets a pris elle-même un aspect métallique, qui rappelle ces vilains habillements imposés quelquefois par la réaction religieuse à certaines figures que la Renaissance avait faites toutes nues. Cette Vénus, très-grande encore d'expression, devait être superbe. — Cupidon, lui aussi, a perdu en partie sa jeunesse et sa fraîcheur originelle. Les retouches à *tempere,* ajoutées à cette figure, étaient nombreuses, surtout dans les parties éclairées ; elles ont maintenant disparu, et laissent à leur place, au lieu de lumières, des taches blanches qui rendent d'autant plus dure la couleur des chairs. — Jupiter a particulièrement souffert ; sans doute Jules Romain aura apporté dans l'exécution de cette figure plus de force que d'am-

1. En posant une pareille question, je ne prétends pas la résoudre, car si la tristesse me saisit quelquefois en voyant les nobles pensées du maître incomplétement exprimées, l'émotion ne cesse de me dominer partout où je trouve la trace de ses pensées sublimes.

pleur, et ne se sera pas élevé jusqu'à la majesté suprême qui convient au maître des dieux. — Neptune est tellement ravagé qu'il n'est plus que l'ombre de lui-même. — Pluton demeure terrible encore. — La figure de Junon est fort endommagée. Reprise presque entièrement par un travail à sec, maintenant disparu, on ne voit plus que les dessous criards et discordants. L'harmonie s'est donc depuis longtemps envolée, et le temps a étendu sur la déesse un voile à travers lequel on ne distingue plus qu'avec peine la beauté primitive[1]. — Diane aussi semble avoir vieilli. — Minerve au contraire s'est assez bien conservée. — Mars est magnifique encore[2]. — Apollon, Bacchus et Hercule n'ont pour ainsi dire rien perdu. Le temps a respecté ce groupe merveilleux, et ces trois figures, bien qu'ayant aussi poussé au noir, sont peut-être les plus belles de toute la fresque. Il n'est pas jusqu'à la draperie jaune qui couvre le genou d'Apollon qui ne soit intacte dans sa couleur et dans sa relation avec le ton des chairs. — Pour les deux fleuves, Jules Romain a déployé une science que nul autre peut-être n'aurait eue plus grande. Malgré l'absence des *tempere* nécessaires pour atténuer dans le Tigre le relief de cette musculature aujourd'hui trop apparente, malgré la couleur rouge, vive et désagréable, répandue sur ce vaste corps entièrement nu, cette figure demeure

1. La tunique de Junon est bleue, et la draperie qui couvre ses épaules est jaune.

2. Le haut de l'armure du dieu est vert.

encore très-digne d'admiration. Le Nil, avec moins d'importance sans doute, s'est mieux tenu. — Vulcain est encore d'un très-bel aspect, bien que son vêtement soit devenu trop noir, et que la draperie qui enveloppe ses cheveux ait changé de nuance. — La double tête de Janus conserve toute sa valeur pittoresque, et la draperie verte qui couvre le corps du dieu a été préservée. — Quant au Mercure, quoique mutilé et presque entièrement repeint par Carle Maratte, quoiqu'on puisse compter dans son corps une demi-douzaine de blessures causées par les armatures métalliques indispensables pour consolider la fresque en cet endroit, le dessin n'en est pas moins remarquable[1]. — Psyché, tout en ayant perdu sa fraîcheur, a gardé sa beauté. L'expression reste d'une grâce saisissante. Il y manque cependant les nuances délicates et tendres qu'aurait pu seule lui donner la main de Raphaël. Seul le pinceau du maître était digne de peindre l'épouse d'Éros, et pouvait lui communiquer le charme infini qu'elle doit avoir. Le Pippi n'a pu s'élever à la hauteur d'une pareille tâche. La tête est devenue trop haute en couleur et trop rouge, la poitrine et les jambes manquent de légèreté, et la draperie[2] a beaucoup souffert. — Le petit Amour, si délicieux dans sa naïveté poétique, a subi aussi de graves altérations, et des retouches nombreuses lui ont été

1. La *chlamyde,* de couleur brune, avec des reflets jaunes, a perdu sa légèreté.

2. Cette draperie est verte.

nécessaires au XVIIe siècle. Les nuages eux-mêmes se sont appesantis et sont trop lourds maintenant pour pouvoir flotter avec légèreté au sommet de la Loge. L'azur du ciel enfin, si écrasant pour les dieux, ne laisse pas les mortels en pleine sécurité. Néanmoins cette conception de l'antique Olympe, malgré les restaurations, malgré toutes les puissances destructives conjurées contre elle, est demeurée triomphante.

LE BANQUET DES DIEUX

« Vous tous, dieux puissants, vous assistâtes
« à cet hyménée... »
(Hom., *Iliade*, ch. XXIV, v. 63.)

Les dieux célèbrent en un banquet les noces de l'Amour et de Psyché, poétique emblème de l'éternel hymen du ciel et de la terre. Quel sujet plus varié et plus riche, quelle perspective plus riante et plus vaste peuvent s'offrir à la peinture? Mais en même temps que de piéges cachés sous les fleurs! Raphaël voyait s'étaler devant lui tous les trésors de l'antiquité classique, et disposait de la mythologie tout entière. Or, dans cette séduisante exploration, il côtoyait à chaque instant de dangereux écueils, au milieu desquels tout autre que lui, sans doute, se serait égaré ou perdu. Il fallait d'abord mettre en scène les principaux éléments de la Fable, éléments variés et souvent contradictoires, les réunir et les grouper de telle sorte que toutes les

parties se tinssent ensemble, et que chacune d'elles devînt nécessaire à toutes les autres. Il fallait ensuite, après avoir montré, dans la fresque précédente, les dieux dans leur calme et majestueuse grandeur, introduire le spectateur dans l'intimité de l'Olympe, lui en révéler les joies, lui en faire comprendre les séductions, je dirai presque les voluptés, mais autrement que par l'intermédiaire exclusif des sens, ravir l'esprit sans blesser le goût, tout exprimer et tout dire en se préservant de tout excès. Là était certainement le plus grand danger, et le péril paraîtra plus grand encore si l'on songe à l'époque où vivait Raphaël, si l'on se souvient de la licence presque sans limite qu'autorisait la passion de l'antiquité. Le Sanzio sortit triomphant de cette épreuve, et il est impossible de voir un tableau mieux composé, plus complet, plus *antique*, dans la noble acception de ce mot. Trente et une figures, la plupart absolument nues, sont rassemblées dans le même cadre, avec calme et sans monotonie, dans l'accord le plus parfait, sans froideur et sans exagération. Partout, dans ce tableau, la nudité revêt une vénusté sublime. Partout l'œil se repose avec bonheur, passant sans effort d'un personnage à un autre, suivant sans fatigue le sens et le développement du poëme, ne rencontrant aucun trait équivoque, aucune ligne qui puisse faire dévier la pensée, aucun prétexte pour les sens à dominer l'esprit. Non cependant que Raphaël ait fait de l'Olympe quelque chose de semblable au Paradis, ni qu'il ait cherché à expri-

mer la béatitude là où il n'avait presque à traduire que la volupté : il n'a pas oublié que le mysticisme n'avait rien de commun avec un pareil sujet; mais en se souvenant que les dieux de la Fable avaient des sens, il a montré que leur humanité était épurée par le sentiment de leur nature divine.

C'est encore à l'épopée d'Homère que fait songer cette fresque. « ... Durant tout le jour et jusqu'au « coucher du soleil, prolongeant les festins et savourant « l'abondance des mets, les dieux écoutent avec dé- « lices les sons de la lyre brillante que font retentir « Apollon et les chœurs des Muses, chantant tour à « tour d'une voix harmonieuse[1]. » Cette simple citation résume l'ensemble du tableau de Raphaël. Les dieux assistent à l'union de l'âme et de l'idéal. Les Grâces versent des parfums sur la tête des divins époux; les Heures répandent des fleurs sur la table du banquet; Ganymède présente la coupe que Bacchus remplit incessamment; Vénus enfin, Vénus elle-même, malgré le regard jaloux de Vulcain, danse aux accords de la lyre d'Apollon, au son de la flûte de Pan, aux accents mélodieux de la voix des Muses.

Une table richement ciselée, soutenue par des lions

1. Homère, *Iliade*. — Le conte d'Apulée est un reflet lointain de cette poésie primitive : *Horæ rosis et cæteris floribus purpurabant omnia : Gratiæ spargebant balsama : Musæ voce canora personabant. Apollo cantavit ad citharam : Venus suavi musicæ suppari gressu formosa saltavit.*

d'or, chef-d'œuvre de Vulcain, occupe à peu près le centre du tableau[1]. A droite, à l'une des extrémités de la table, Cupidon et Psyché reposent sur un lit[2]. Jupiter et Junon, Neptune et Amphitrite, Pluton et Proserpine, couchés sur le même *triclinium*, représentent, à ce banquet, les grandes puissances de l'Olympe. Hercule et Hébé, assis à gauche en face d'Éros et de Psyché, portent à dix le nombre des convives.

Éros, le bras gauche appuyé sur un coussin[3], enlace

1. Cette table est placée un peu plus vers la droite.

2. Le lit, qui ne servait, dans les banquets, qu'à l'usage d'un seul, se nommait en grec σκιμπόδιον, μονοκοίτιον. On appelait τρικλίνιον le lit destiné à trois personnes, et plus tard à un plus grand nombre. L'usage de ces lits, pour les repas, remontait à une haute antiquité, et les Romains le trouvèrent dès longtemps implanté dans l'ancienne Italie. D'où les *Lectisternes*, fêtes religieuses, dont la fresque de la Farnésine pourrait être considérée comme une représentation. Pendant ces fêtes, on dressait dans les temples et près des autels des tables avec des lits autour, et sur ces lits on couchait les statues des dieux en l'honneur desquels se célébraient les festins. — Longtemps, à Rome, les femmes ne se couchèrent pas sur ces lits. Pendant tout le temps de la république, les dames romaines, regardant comme immodeste de s'étendre ainsi devant les tables, se contentaient de s'asseoir sur les lits. Mais depuis les premiers Césars jusqu'au commencement du IVe siècle de notre ère, elles adoptèrent la coutume des hommes et se couchèrent avec eux devant la table. Elles y paraissent même couchées entre les bras de leurs maris, ainsi que le prouve ce vers de Juvénal :

Ingens
Cœna sedet : gremio jacuit nova nupta mariti.
(*Sat.* II, v. 120.)

— Les Grecs, qui n'avaient pas pour usage de permettre aux femmes d'assister aux festins, étaient moins rigoureux pour les déesses, et Homère les montre assises à la table des dieux. (*Iliade*, I, 579.)

3. *Cubital.*

de son bras droit l'épouse qu'il a choisie et sauvée. Le dieu est entièrement nu : sa poitrine se présente de trois quarts; son bras et sa jambe gauches, seuls visibles, sont d'un dessin élégant et fin. Sa tête, vue de profil et tournée à gauche, est coiffée de cheveux abondants, relevés au-dessus du front et tombant en longues boucles sur l'épaule. Sa bouche entr'ouverte prononce de douces paroles, que son regard fait entendre au spectateur. De grandes ailes attachées à ses épaules donnent à toute sa figure un véritable caractère de divinité.— Psyché est vêtue d'une draperie légère, fixée sur l'épaule gauche et découvrant les bras, le cou et le sein droit. Appuyée sur Éros, elle s'abandonne à ses caresses. Mais dans cet abandon, quelle mesure, quelle confiance et quelle sécurité! Son bras gauche pend avec naturel le long de son corps, tandis que sa main droite, ramenée sur sa poitrine, semble comprimer les battements de son cœur. Sa tête s'incline avec tendresse vers Cupidon. Le front, plus élevé que dans les têtes antiques, est d'une pureté parfaite ; l'image de l'Amour semble s'y refléter, mais sans en obscurcir la lumière et sans en troubler la limpidité [1]. Les cheveux, à travers lesquels courent des nattes légères, sont noués au sommet de la tête et arrangés en bandeaux, décrivant, de chaque côté des tempes, des courbes qui encadrent l'ovale du visage et ajoutent

1. Une ombre portée par la tête de l'Amour sur la partie gauche du front de Psyché produit un effet de clair-obscur d'une grande beauté.

quelque chose à la douceur de son expression. Les yeux sont grands et remplis de bonheur; les paupières se lèvent avec des inflexions souverainement heureuses; les sourcils enfin forment comme une pure auréole à ce regard profondément ému. Ce sont les yeux de Psyché qui parlent et répondent aux paroles de l'Amour. La bouche, petite et délicate, reste muette; mais que d'éloquence dans le silence de ce sourire attendri!

Il est impossible d'imaginer un groupe plus osé et cependant plus chaste que celui d'Éros et Psyché. On ne peut rien rêver de plus pittoresque et en même temps de plus intime que les liens qui unissent entre elles ces figures. La décence et la tranquillité parent ces corps, dont les contours légers et coulants semblent faits pour se fondre au sein d'un hymen idéal. Ce sont deux natures différentes, mais dont l'une ne saurait exister sans l'autre. La beauté d'Éros achève et complète la beauté de Psyché : les mêmes accents s'échappent de leurs lèvres; la même pensée rapproche leurs visages; le même cœur se reflète dans leurs yeux, comme dans un miroir limpide. Ils ne voient le ciel que dans les regards qu'ils échangent; et les paroles qu'ils se disent sont si pleines d'harmonie, qu'ils restent comme isolés au milieu des splendeurs qui les environnent. Jamais la poésie de la jeunesse et de l'amour n'a été plus éloquente. Surtout, dans ces belles images il n'y a rien de cette volupté grossière, dont l'ivresse éphémère peut être suivie de mélancolie.

La perception déjà plus haute de la volupté divine, que l'antiquité faisait fille de l'Amour, est même de beaucoup dépassée; et c'est vraiment un des rayons de cette pure lumière dont le christianisme a enveloppé l'âme humaine, qui éclaire ici l'esprit du spectateur et domine en lui l'idée voluptueuse nécessairement exprimée dans un pareil sujet.

Si on se reporte vers les monuments antiques, on ne trouvera nulle part peut-être le même sujet rendu avec autant de mesure et d'une manière plus complète. — Tout le monde connaît le groupe du Musée capitolin[1]. Psyché et l'Amour, tous deux adolescents, sont debout et se tiennent étroitement embrassés. La composition est excellente et l'exécution présente de rares beautés. Jamais le marbre n'a traduit de plus tendres étreintes, et je ne veux certes rien enlever à la réputation de cette sculpture justement célèbre. Mais d'où vient qu'avec des beautés réelles, plus évidentes et plus palpables, elle nous émeut moins que le dessin du Sanzio? C'est que la pensée qui anime cette œuvre est moins élevée, moins sympathique à notre nature morale, et que, en parlant sans doute plus directement à nos sens, elle ne satisfait pas au même degré les aspirations de notre âme. — Cette appréciation comparative se trouvera justifiée plus directement encore si l'on étudie

1. *Mus. Capitol*, III, 22. — Ce groupe est en marbre de Paros. Il fut trouvé à Rome sur l'Aventin, dans les fouilles ordonnées par le cardinal Alexandre Albani. Le pape Clément XII l'acheta pour le donner au musée du Capitole.

le bas-relief du Musée britannique, provenant de la collection Townley. Là, Éros et Psyché sont, comme dans la fresque de la Farnésine, assis sur un lit devant la table du banquet nuptial[1]. Le sujet est le même et la pose du groupe à peu près identique. Cupidon tient Psyché dans ses bras, et Psyché, non-seulement se livre à Cupidon, mais elle lui prodigue ses propres caresses. Rien cependant n'est grossier ni obscène dans cette conception antique; mais la chasteté n'y est que relative, tandis que la chasteté tout entière se trouve en Raphaël. On chercherait d'ailleurs vainement dans l'art antique l'expression d'un sentiment dont l'antiquité n'eut jamais la complète révélation. La pudeur, cette beauté suprême de la femme, n'avait été qu'entrevue par le paganisme. Pour qu'elle fût connue d'une manière absolue, il fallait qu'une révolution morale s'accomplît dans le monde, et que cette révolution, en rendant à la femme toute sa liberté, lui rendît en même temps la conscience de sa dignité. Quand l'antiquité, dans les représentations de l'hymen, voulait exprimer la pudeur, elle jetait un

1. Sur la table est un poisson, animal aphrodisiaque. Éros présente à boire à Psyché. Devant eux, un petit Amour leur offre une colombe, tandis qu'au pied du lit, un autre Amour tient une grappe de raisin et joue avec un lièvre, emblème de fécondité. Derrière le lit est un *Amour cytharède,* suivi de deux autres Amours, dont l'un porte encore un lièvre, et l'autre une corbeille de fruits. Devant le lit, est assise une jeune femme, ayant aussi les ailes de la phalène, et jouant du théorbe. Puis vient encore une figure semblable, mais debout, et tenant un vase et un thyrse. Enfin, un dernier Amour porte des œufs, symbole de génération.

voile sur la tête de l'épouse. C'est ainsi que, dans le camée appartenant au duc de Marlborough, on voit Psyché, enveloppée d'un long voile, marcher vers le lit nuptial en compagnie de l'Amour[1]. L'art chrétien seul a pu lever ce voile, et montrer sur le visage des vierges et des femmes l'empreinte magnifique de la chasteté par excellence et de la vraie pudeur. Ce sont ces nuances délicates que je retrouve constamment dans la pensée de Raphaël.

Les Grâces, après avoir reçu Psyché à la porte des cieux, après l'avoir baignée dans l'ambroisie[2] et l'avoir douée d'un charme supérieur à la beauté, l'assistent encore dans le banquet de ses noces, et, debout derrière elle, répandent sur sa tête leurs parfums et leurs dons. Les Grâces d'ailleurs, suivant Pindare, ne manquaient jamais aux chœurs joyeux ni aux festins des immortels. Le génie de la mythologie leur avait assigné pour fonction spéciale de présider aux fêtes, aux doux propos, aux joies innocentes, et leur avait donné pour domaine tout ce qui est aimable, attrayant

1. Ce camée est une œuvre grecque contemporaine d'Alexandre. On lit en haut de cette pierre : ΤΡΥΦΩΝ ΕΠΟΙΕΙ. L'Amour et Psyché tiennent chacun une colombe, emblème d'amour conjugal. Ils sont attachés avec une bandelette, par laquelle *Hyménée*, portant son flambeau et faisant office de paranymphe, les conduit vers le lit nuptial. *Himéros* étend une couverture sur ce lit. Enfin *Pothos* élève au-dessus d'Éros et de Psyché une corbeille remplie de fruits, symbole de fécondité. — (Creuzer, pl. XCVIII, fig. 408.)

2. Ce sont les Grâces qui baignaient Aphrodite dans l'ambroisie, et qui lui imprimaient un degré de beauté supérieure à la beauté de toutes les autres déesses.

et beau. Elles sont donc là parfaitement à leur place, satisfaisant à la tradition autant qu'aux exigences pittoresques de la composition. Dominant tout du sommet de l'Olympe[1], elles regardent avec complaisance le couple divin et sourient à son bonheur. Elles sont toutes trois absolument nues, et c'est ainsi sans doute qu'elles parurent aux noces de Pélée[2]. — On ne voit de la première que la tête, la poitrine et les bras, tout le bas du corps étant caché par l'aile de l'Amour. Le mouvement est d'une grande suavité; la tête et le torse se penchent en avant, et sont entraînés par la plus vive sympathie[3]. Le regard, ainsi que les traits du visage, sont d'une douceur voisine de l'attendrissement, et le geste ajoute encore à l'éloquence de cette expression. Tandis que la main droite se lève et tient un vase rempli de parfums qu'elle renverse sur les blonds cheveux de Psyché, la main gauche se porte sur le sein droit et le presse comme pour en exprimer les trésors de beauté qu'il renferme et les répandre aussi sur l'épouse d'Éros. Hésiode donnerait sans doute à cette figure le nom d'*Aglaé*, car elle porte en elle un reflet de la splendeur du beau[4]. — La seconde est plus en évidence.

1. Les Grâces habitaient, en compagnie des Muses, le sommet de l'Olympe.

2. D'après une ancienne tradition, rapportée par Eustathe, les Grâces, sous les noms de Pasithée, de Calé et d'Euphrosyne, assistèrent aux noces de Pélée.

3. La tête est vue de profil et le torse de trois quarts.

4. Les Grâces sont encore indéterminées dans Homère, qui, tout en les faisant vierges, donne Pasithée, la plus jeune d'entre elles,

Malheureusement l'exécution en est tellement faible qu'elle trahit et compromet presque la pensée de Raphaël. La tête cependant est charmante. Les yeux, abaissés sur Psyché, sont aussi bons qu'ils sont beaux, et le sentiment général de la physionomie est parfaitement chaste. Mais le reste de la figure témoigne d'une faiblesse de formes voisine de l'anéantissement. Le dos et les reins surtout sont sèchement modelés par une main sans chaleur. L'art doit tendre à simplifier toujours, et ne jamais s'égarer au milieu des détails inutiles. Ce fut sans doute à la vue de ce fragment, satisfaisant si mal à sa grande manière de comprendre la fresque, que le Sanzio prit le pinceau des mains de son élève et peignit lui-même, sur un des pendentifs de la Loge, cette admirable figure qui est demeurée un des modèles de la grande peinture[1]. — La dernière des trois Grâces disparaît en partie derrière la précédente ; mais ce qu'on en voit est très-élevé comme style et presque suffisant comme exécution. Son regard est encore fixé sur Psyché ; l'œil, bien qu'à demi voilé par la paupière, est fort

pour épouse au Sommeil. Ce n'est que dans Hésiode qu'elles se dessinent définitivement au nombre de trois, sous les noms d'Aglaé (l'éclat du beau), d'Euphrosyne (la joie) et de Thalie (les festins). Ce fut Étéocle qui introduisit le culte des Grâces dans la vallée du Céphise, en Béotie. Dans le culte orphico-mystique, elles paraissent s'être identifiées avec les Heures, qui étaient en même nombre qu'elles à Athènes et à Sparte.

1. Voir, dans le deuxième pendentif, *Cupidon montrant Psyché aux Grâces.*

beau, et la ligne du nez, qui continue avec pureté la ligne du front, est très-fermement tracée. Le modelé de la joue, le dessin de l'oreille et l'arrangement des cheveux sont également remarquables. Le corps enfin s'accuse sous des formes qui ne sont pas indignes du sujet.

Au début de ce livre, c'étaient les Grâces antiques qui nous conviaient à une étude que nous avons poursuivie à travers l'œuvre énorme accomplie par Raphaël pendant les dix-sept années militantes de sa vie (1503-1520). Nous portions tour à tour nos regards sur le marbre de Sienne, sur le dessin de Venise et sur le tableau peint à Florence vers l'année 1504, en indiquant les grandes beautés du modèle, en signalant en même temps les aspirations naïves que ces beautés faisaient naître chez le jeune artiste; nous disions combien cette nature généreuse et puissante sut rester originale et maîtresse de ses convictions, même dans l'élan de sa première passion; comment elle s'assimila tout sans rien perdre d'elle-même; et l'émotion que nous faisait ressentir ce premier effort, loin d'ébranler ou d'attiédir notre admiration pour l'antiquité, la fortifiait au contraire en nous forçant à la raisonner. La même admiration pour les œuvres antiques, et une sympathie plus grande encore pour les œuvres qu'elles ont si noblement inspirées chez le Sanzio, n'ont cessé de nous soutenir et de nous guider dans le cours de ce travail. Les Grâces ont constamment suivi Raphaël dans sa carrière rapide

et féconde. Les Spartiates, avant de combattre, sacrifiaient aux Grâces; Raphaël, au moment de s'avancer dans la voie de l'antiquité, leur a consacré ses premières pensées. On célébrait en leur mémoire des luttes musicales à Orchomène; Raphaël n'a cessé de leur dévouer les ressources de son esprit et les élans de son cœur. Les Hellènes juraient par les Grâces, et les festins antiques commençaient par un toast en leur honneur; Raphaël a eu en elles la même foi, mais en les entourant du même respect, en leur rendant le même culte pieux et fervent, il les a vues avec le regard d'un chrétien et les a douées constamment d'une âme faite à la ressemblance de son âme. Leurs images enfin couvraient la Grèce, Socrate les avait sculptées en marbre et Bupale en or, Pythagore de Samos les avait peintes à Pergame et Apelle avait tracé leurs traits à Smyrne; de même on les voit éclairer de leur chaste sourire l'œuvre entière de Raphaël, et deux fois encore apparaître au milieu de ces fresques consacrées à la glorification de l'Ame par l'Amour. Aussi ne puis-je m'empêcher, dans ce tableau des *Noces de Psyché,* de m'arrêter devant cette dernière évocation des trois Grâces. Malgré l'insuffisance du pinceau chargé de traduire la pensée de Raphaël, je les retrouve encore elles-mêmes et dignes de lui. Elles me reportent avec attendrissement aux derniers moments de la vie du maître, et il me semble qu'elles durent charmer sa mort après avoir enchanté sa vie. Je retrouve en elles le même attrait, le même par-

fum délicat, la même douceur et la même bonté dont il les parait à sa vingtième année. Son génie, dans toute sa plénitude, affranchi de toute entrave, avait conquis la souveraine indépendance, sans que cette indépendance dégénérât jamais en licence. Les Grâces qui président au *Banquet des dieux* ne sont plus des copies ou même des interprétations de l'antique, elles sont exclusivement propres à Raphaël. Ce sont elles qui ont animé pour lui ce qu'il peut y avoir de froid dans les règles immuables de l'art[1], elles qui ont donné aux lignes tracées par sa main la souplesse et le moelleux, elles enfin qui ont inspiré ces contours dont l'œil suit amoureusement les ondulations[2].

Devant les Grâces se tient Bacchus, préparant l'immortel breuvage. « Viens, héros Bacchus, accompagné « des Grâces, » s'écriaient les Éléens dans leurs invocations[3]... Raphaël a introduit le dieu dans son ban-

1. Les Sages eux-mêmes, dans l'antiquité, se regardaient comme tributaires des Grâces, pour que leur doctrine fût autre chose qu'une morale sèche et rebutante, et Platon conseille à Xénocrate de sacrifier aux Grâces.

2. Homère donne à Vulcain l'une des Grâces pour épouse, voulant marquer par là que l'artiste de l'Olympe avait besoin du concours des Grâces.

3. A Olympie, un autel commun était consacré à Bacchus et aux Grâces. — Quant au culte orgiastique de Bacchus, il eut son origine en Thrace, d'où il gagna le Parnasse et l'Hélicon, Thèbes, Naxos, la Grèce entière, la grande Grèce et la Sicile. Partout ce culte conserva l'empreinte d'une religion naturelle, partout le cycle de ses images forma un Olympe particulier, séparé de l'Olympe de Jupiter et représentant la vie matérielle avec les effets de sa puissance sur l'esprit.

quet, comme la poésie primitive l'y aurait fait intervenir. Dans Homère, en effet, Bacchus n'est pas représenté comme une divinité supérieure ; il est le dieu-nature opposé à Apollon, il est l'emblème de la puissance génératrice dont le vin est le symbole[1]. C'est lui qui enseigne aux hommes à préparer la liqueur enivrante de la vigne, lui « qui donne la joie, qui fait naître les « plaisirs, qui chasse les soucis loin des hommes et des « dieux[2] ». Tel il apparaît aussi dans les *Noces de Psyché*. Il est debout, entièrement nu, comme on le rencontre quelquefois dans les monuments des divers temps de l'art antique. Le corps légèrement incliné, il tient des deux mains une amphore pleine de nectar qu'il verse dans la coupe que lui présente un petit Amour. La jambe gauche se portant en avant tandis que l'autre jambe se tend en arrière, le pied droit exerce sur le nuage une pression qui donne à l'ensemble de la figure son mouvement d'inclinaison. La tête, vue de profil, est resplendissante de jeunesse. A la chevelure qui descend en longs anneaux sur les épaules, se mêle une couronne, composée des feuilles et des fruits de la vigne, qui ombrage le front et contribue à l'expression bachique de la physionomie. C'est

1. La plupart des mythes relatifs à Bacchus sont postérieurs aux temps homériques. Homère ne parle ni du séjour du dieu dans la cuisse de Jupiter, ni de ses orgies mystérieuses. L'*Odyssée* désigne la Crète comme le lieu où il était adoré. Rien d'ailleurs n'est homogène dans les traditions relatives à Bacchus; chaque pays et chaque âge ont ajouté quelques traits à la biographie du dieu.

2. Pindare.

bien là le florissant Bacchus, dans lequel se développe la séve de cette vie naturelle qui ravit l'âme humaine sans en anéantir les aspirations. Malgré sa démarche un peu pesante, quelque chose d'imposant et de grandiose révèle en lui le fils de la foudre, le dieu à la puissance duquel rien ne résiste [1].

Dionysos paraît donc ici à la place et dans la position qui lui conviennent le mieux. Sa présence à côté de Psyché rappelle le rôle important qui lui était attribué dans la doctrine mystérieuse de la migration des âmes [2]. Bacchus était considéré comme le souverain du monde sensible et comme le guide des âmes qu'il conduisait dans les corps et qu'il en ramenait. Principe de toute existence particulière, il tenait la *coupe de partition*, d'où les âmes découlaient sans pouvoir se soustraire à la naissance [3]. Les âmes, dans leur soif d'une vie spéciale, abandonnaient ainsi leur céleste patrie, et s'en allaient chercher sur la terre des destinées nouvelles. Là, elles se trouvaient sous l'empire varié de Dionysos, esprit de création matérielle, souffle qui anime la nature terrestre, et dès qu'elles avaient bu à la coupe de *Liber*, enivrées aussitôt, éprises de la matière, elles perdaient la conscience de leur dignité première. Cependant les plus nobles

1. Le dessin de cette figure de Bacchus est à la bibliothèque Ambroisienne, à Milan.

2. Le dogme de la migration des âmes et de leur destinée était une des parties essentielles de l'enseignement secret des mystères de l'Attique et spécialement des Lénées.

3. Plotin, *Ennead.*, IV, 9, 4.

d'entre elles ne goûtaient qu'avec mesure le fatal breuvage, et gardaient le souvenir de leur origine. Quant à celles qui buvaient à pleine coupe, elles se plongeaient dans la matière, et ce monde, qui n'est qu'une ténébreuse caverne, leur paraissait beau. Se plaisant dès lors dans l'esclavage des sens, elles achevaient de s'oublier, et se trouvaient comme fascinées par les délices de la grotte de Dionysos, symbole du monde sensible et des voluptés grossières. C'est ainsi que, dans la doctrine des mystères, Bacchus était en même temps la personnification du cercle de la vie et du cercle de la mort, et c'est en ce sens qu'il est nommé, chez Hermias, « celui qui veille sur la palingénésie « ou seconde naissance de tous les êtres descendus dans « le monde sensible[1]. » Ces idées obscures, à travers lesquelles on entrevoit la vérité au milieu des erreurs poétiques de la Fable, reviennent nécessairement en mémoire dès qu'on introduit la figure de Bacchus dans le mythe de Psyché. On se souvient aussitôt que Dionysos s'appelait le *Libérateur*, et qu'à ce titre il ne dut pas rester étranger à la vocation divine de Psyché.

Deux enfants, messagers de Cupidon, reçoivent de Bacchus le breuvage immortel. Le premier de ces Amours, posant ses bras sur une amphore, tient de ses deux mains la coupe que remplit Dionysos. Faisant face au dieu, il apporte dans ses modestes fonctions

1. Platon, *Phædr.* — Creuzer, *Symbolique.*

une attention sérieuse. C'est la jambe droite qui porte cette petite figure; la jambe gauche, ramenée en arrière, marque que cet Amour vient de marcher ou de courir, et qu'il s'apprête à courir ou à marcher encore. Le second enfant, placé dos à dos avec le premier, et s'appuyant de la main gauche sur une autre amphore, retourne la tête vers Bacchus et élève la main droite en présentant une coupe vide. Tout le poids du corps pèse sur le bras gauche et sur la jambe droite; la jambe gauche est croisée sur l'autre, et le bout du pied gauche seul touche un nuage. De là des oppositions pittoresques, très-heureuses et très-soudaines, qui font que cet enfant, quoiqu'au repos, se trouve animé d'un mouvement plein d'abandon, de souplesse et de spontanéité. Rien de plus délicieux que ce groupe secondaire, où les moindres détails paraissent avec une mesure parfaite. La tête frisée du premier petit Amour fait valoir la beauté déjà plus mûre du second enfant, coiffé de longs cheveux attachés à la fois derrière la tête et sur le sommet du front. Ces deux termes de la naïveté se touchent sans se confondre ; ils forment comme un petit tableau complet qui se greffe sur le grand, qui pourrait même s'en détacher, mais qui cependant lui est nécessaire pour augmenter sa grâce et compléter son harmonie. Ces jolis enfants sont comme des boutons odorants et à peine entr'ouverts, qui ajoutent le charme de l'avenir à la beauté de la fleur épanouie.

« Ganymède, dit Homère, le plus beau de tous les

« mortels, fut enlevé par les dieux et transporté dans « le ciel, afin qu'il servît d'échanson à Jupiter et qu'il « demeurât toujours parmi les immortels[1]. » C'est Ganymède en effet qui, à genoux devant la table, offre au maître des dieux la coupe remplie par Bacchus et portée par les Amours. Ses cheveux, fixés sur son front par un large nœud, se déroulent ensuite en ondes épaisses, qui, bien que retenues par des nattes circulant tout autour de la tête, s'échappent en boucles et se répandent jusque sur le dos. Cette chevelure est d'une richesse luxuriante et tout orientale, et c'est le seul trait qui puisse rappeler peut-être l'origine phrygienne du divin échanson : elle projette sur la face une ombre à travers laquelle le profil se dessine avec netteté, accusant tous les caractères d'une rare beauté. La chlamyde jetée sur l'épaule gauche découvre l'épaule et le bras droits, une partie du dos, les genoux et les jambes. La main gauche, cachée par cette draperie, s'appuie sur la hanche, tandis que la main droite se tend vers Jupiter et lui présente la

1. Ganymède était fils de Tros, frère d'Ilus et d'Assaracus. Apollodore le fait naître de Tros et de Calliroé. Pindare lui donne pour père Laomédon. On lui donne également pour pères Ilus et Erichthon. Tantôt il est porté au ciel par l'aigle de Jupiter. Tantôt c'est Jupiter lui-même qui, pour enlever Ganymède, emprunte la forme de l'aigle (Lucien). Ailleurs, c'est Minos ou Tantale qui, surprenant à la chasse le bel adolescent, le tue et l'ensevelit sur l'Olympe Mysien. Enfin, le scoliaste d'Apollonius nomme l'Aurore comme ayant enlevé Ganymède d'entre les hommes... Quoi qu'il en soit, admis dans l'Olympe comme favori de Jupiter, il remplaça Hébé dans ses fonctions d'échanson.

coupe pleine de nectar. Le genou gauche seul posant sur les nuages, la jambe gauche est tendue en arrière, tandis que la jambe droite se porte en avant[1]. Il résulte de ce double mouvement des bras et des jambes des écarts considérables en sens inverse qui se balancent sans se contrarier : le bras droit et la jambe gauche décrivent une courbe légère et à peu près identique; le bras gauche, au contraire, forme à la hauteur du coude, avec son avant-bras, un angle que répètent à la hauteur des genoux la cuisse et la jambe droites. Cette figure, pleine de hardiesse, acquiert ainsi le plus magnifique développement. Il est vraisemblable que Raphaël ne connut jamais aucun des rares monuments antiques qui représentent Ganymède, et je confesse que je n'en vois pas qui me donnent de ce sujet une aussi haute idée. Soit que je regarde le marbre du musée *Pio-Clementino,* qu'on dit être une copie du groupe dans lequel Léocharès montrait Ganymède enlevé par l'aigle de Jupiter[2]; soit que je considère, encore au Vatican, Ganymède présentant à l'aigle une coupe remplie de nectar[3]; soit enfin que j'observe, au Musée florentin, Ganymède comblé des caresses de Vénus[4], je ne vois rien qui rappelle aussi directement les fonctions que Ganymède remplissait

1. De cette manière, le pied droit pose d'aplomb sur les nuées, et le pied gauche est vu par la plante.

2. Pline, XXXIV, 19. — *Museo Pio-Clement.,* III, 49.

3. *Museo Pio-Clement.,* II, 36.

4. *Mus. Fiorent.,* II, 37.

dans l'Olympe, rien surtout qui justifie au même degré l'admiration que les dieux eux-mêmes avaient vouée au plus beau de tous les mortels.

Jupiter, protecteur suprême de toute union[1], sanctionne ici par sa présence l'hymen de l'Ame et de l'Amour, et reçoit la coupe des mains de Ganymède. La tête du maître des dieux se montre de face et fait songer au type traditionnel que nous avons signalé plusieurs fois déjà dans le cours de cette étude. Les yeux s'abaissent, regardent avec complaisance le breuvage immortel, et l'ensemble de la physionomie exprime une gravité bienveillante. Le torse est nu et porte sur le bras gauche, qui s'appuie sur un coussin; quant au bras droit, il s'avance en raccourci vers le bras de Ganymède, de sorte que les mouvements de ces deux figures se commandent et s'enchaînent. Le manteau tombe sur la partie inférieure du corps, qui disparaît derrière la table. — Junon, *protectrice des noces*, enveloppée d'une tunique qui couvre ses seins et ses bras, est assise à côté de Jupiter. Tandis que sa main droite se pose sur le corps de son époux, sa tête se tourne en sens inverse et se fait voir de profil, regardant Amphitrite et Neptune. Ses cheveux sont en partie couverts d'un voile, et ses traits ont la même expression de douceur que nous avons signalée déjà dans la fresque précédente.

1. Jupiter, protecteur de la famille, était le Pénate par excellence, qui répandait toutes les bénédictions sur la maison.

On pourrait trouver une idée morale dans la présence du couple souverain aux *Noces de Psyché,* en songeant à l'union primitive de Zeus et de Héré. Junon, vierge encore, ouvrant son cœur à tous les opprimés, cherchait un jour la solitude et s'était assise à la pointe de l'Argolide, sur le mont Thornax. Jupiter fait gronder un orage, et, changé en coucou, se dirige vers Héré, qui le reçoit et le réchauffe dans son sein; le redoutable oiseau se révèle alors et la prend pour épouse. C'est ainsi que la poésie païenne symbolisait l'alliance du ciel et de la terre, quand le ciel, se fondant en eau, embrasse la terre et s'unit à elle dans de fécondes tempêtes. « Alors le père tout-puissant, l'Éther, avec sa « pluie bienfaisante, descend au sein de son épouse « ravie, et s'unissant à ce vaste corps, le grand dieu « vivifie les germes de toutes les productions[1]. » De même l'âme contracte avec l'Amour une union féconde. Mais alors que Psyché, transportée dans l'Olympe, va briller à jamais d'un éclat enchanteur, Junon, depuis longtemps déjà, par la majesté de sa personne, fixait les regards de l'antiquité. Elle était l'âme universelle du monde, dont Jupiter était l'intelligence et l'esprit. Souvent rebelle à son époux, elle errait à l'aventure, et lui-même se sentait alors défaillant et abondonné. Leur accord, au contraire, faisait fleurir la vie dans sa force et dans sa beauté[2]. Il faut donc voir dans cet

1. Virgile, *Géorg.,* II, 324.

2. De même, Junon-Lucine répandait la lumière, et pourtant se dérobait sans cesse à cette lumière qui lui venait de Jupiter. Alors

hymen céleste le type de toute union terrestre. Cette loi de l'époux par excellence, tour à tour reconnue et méconnue, c'est la loi du monde et de la famille, loi que l'homme a reçue des dieux mêmes. L'Amour est donc le bon génie de Psyché comme Jupiter est la providence de Junon ; et de même que Psyché est l'emblème de l'âme dans ses vicissitudes terrestres et dans ses destinées immortelles, de même Héré n'est autre qu'une haute personnification de la nature, conçue et développée dans la perpétuelle tourmente du désordre et de l'ordre, du Chaos et du Cosmos.

Neptune et Amphitrite viennent ensuite. — Le frère marin de Jupiter (Ζέυς πελαγαῖος) conserve, même au sein de l'Olympe, même au milieu des doux propos, quelque chose de violent et de tourmenté. C'est toujours le dieu sauvage et formidable. Le torse nu, il porte sa main gauche sur la poitrine d'Amphitrite, et retourne sa tête à droite vers Héré. Il y a dans ce mouvement plus de brusquerie que de tendresse. — Amphitrite, au contraire, s'abondonne avec confiance aux caresses de Neptune. Vêtue d'une tunique qui découvre son bras droit, elle porte la main à sa poitrine en se penchant vers Poséidon[1]. Sa tête, vue de profil et tournée vers la droite, se rapproche de la tête de

elle s'égarait, délirante et ténébreuse, semblable à Brimo-Proserpine et à la vache lunaire Io, jusqu'à ce qu'un retour de raison la ramenât à son lumineux époux, près duquel seulement elle retrouvait la plénitude de sa dignité.

1. Le bras et la main gauches disparaissent derrière Neptune.

Neptune, et se lève en même temps pour regarder Junon et pour lui parler. Ses cheveux sont attachés sur la nuque. Rien, dans cet arrangement, ne rappelle les monuments du paganisme : on ne remarque ni le bonnet réticulé retenant la chevelure, comme sur les monnaies de Corinthe; ni les cheveux pendants sur les épaules, comme sur la médaille d'argent de Crepereius[1]; ni les pinces de crabe qui paraissent souvent dans la coiffure de la déesse et qui annoncent une divinité marine. C'est donc en vain qu'on chercherait à établir quelques rapprochements utiles entre le groupe de la Farnésine et les œuvres de la plastique ancienne. Soit qu'on considère sur l'arc d'Auguste, à Rimini, le bas-relief consacré à Amphitrite; soit qu'on regarde le bas-relief de Munich, où des Tritons sont attelés à un char qui porte la déesse en compagnie de Neptune ; soit qu'on se souvienne du fronton du Parthénon, dans lequel Amphitrite apparaît à côté de Poséidon[2]; soit enfin qu'on tente, avec Quatremère de Quincy, de restituer, d'après le texte de Pausanias, le groupe considérable que Scopas avait sculpté à Corinthe[3], on ne trouve vraiment rien qui rattache aux conceptions antiques le dessin du Sanzio.

A côté d'Amphitrite, Pluton, sombre et sévère, est

1. Voir Creuzer, pl. XXIX, 510, b.

2. Dans ce fronton, Amphitrite est assise à la gauche de Neptune, qui occupe le centre du fronton; un dauphin est entre ses jambes.

3. Paus., II. — Quatremère de Quincy, *Jupiter Olympien*, p. 372.

immobile et silencieux. Sa poitrine se penche à droite et s'appuie sur son bras, tandis que sa tête s'incline et regarde en sens inverse[1]. Nous retrouvons bien là le Jupiter infernal, le dieu de l'empire des ombres, insensible même à la sérénité du ciel, et dont la terrible tristesse reste immuable au milieu des joies de l'Olympe. Les cheveux épais et frisés projettent sur le front des ombres sinistres, les yeux ont un éclat funeste, la bouche enfin est implacable et triste. — Quant à Proserpine, elle est assise à côté de son redoutable époux et posée d'une manière à peu près identique. Son corps est également appuyé sur un de ses bras[2], et sa tête se tourne aussi vers la gauche. Une tunique enveloppe sa poitrine et ses bras; ses mains et ses avant-bras sont seuls découverts. Sa physionomie a un caractère étrange, elle est à la fois intelligente, belle et fière :

> Tu mi fai rimembrar dove e qual era
> Proserpina nel tempo, che perdette
> La madre lei, ed ella primavera [3].

C'est la douce Perséphone, fille de Jupiter et de Cérès, Cora[4], que Plutarque identifie au printemps[5]; et c'est

1. La poitrine de Hadès est nue comme les poitrines de Jupiter et de Neptune, et porte sur le bras gauche. Le bras droit est ramené vers le bras gauche et la main droite pose sur la main gauche.
2. Le bras gauche.
3. Dante, *Purgatorio,* canto XXVIII, v. 49.
4. *Cora,* la jeune fille.
5. Pluton, après avoir enlevé Cora, consentit à s'en dessaisir pen-

en même temps la déesse infernale, la Junon *Stygienne*[1], « la sublime souveraine des ombres, exerçant « son empire sur les âmes et sur les monstres des en- « fers, et exécutant les imprécations des mortels[2]. » Si Raphaël a conçu dans l'esprit de l'*antique* le type complexe de cette divinité, c'est ce qu'on ne saurait dire, car le paganisme reculait devant l'idée des représentations de la mort. Il aimait à faire naître, sur les urnes funéraires et sur les sarcophages, les images gracieuses de la vie future et l'espérance d'une palingénésie qu'il empruntait surtout au cycle de Bacchus, interprété dans le sens des croyances orphiques. Alors Cora-Proserpine apparaissait comme symbole de l'immortalité; alors aussi on voyait Perséphone, la *tisseuse divine*, comme l'appelait Orphée, fabricant avec art les voiles nombreux, c'est-à-dire les corps matériels dont elle entourait les âmes. C'est un de ces voiles pesants qu'a revêtu Psyché dans son exil sur la terre. Plus les âmes s'attachaient à la vie terrestre, plus redoutables étaient les obstacles qui les retenaient ici-bas. Aussi l'épouse d'Éros, aspirant au retour, dut-elle dépouiller l'une après l'autre ces enveloppes grossières, et s'en affranchir comme d'entraves qui s'opposaient à son essor. Chacune des souf-

dant six mois de l'année. Cora revenait alors sur la terre, et la terre se couvrait aussitôt d'une riche végétation. Puis Cora retournait, pendant les six autres mois, près de son triste époux, et l'hiver enveloppait la terre de ses noirs frimas.

1. Comme déesse infernale, on fait descendre Perséphone du Styx.
2. Homère.

frances de sa vie mortelle est l'image d'un lien qu'elle a brisé, et après la dernière épreuve, toutes les chaînes étant tombées, elle a pu s'élever radieuse vers l'éternité.

Hercule représente, aux noces de l'Amour, l'héroïsme divinisé dans l'Olympe. La flamme du bûcher n'a consumé, dans le fils d'Alcmène, que les éléments terrestres qu'il tenait de sa mère mortelle; et le principe supérieur, qui lui venait de Jupiter, s'est fixé dans les cieux. Dès lors le héros a pris Hébé pour épouse, Hébé dont il partage l'éternelle jeunesse, et il est devenu lui-même un dieu que l'antiquité n'a cessé d'entourer d'un culte fervent. Il est assis en face de Psyché : sa tête est vue de profil; ses cheveux sont courts; son front est ceint d'une couronne qui rappelle l'Hercule des apothéoses ; l'œil, très-enfoncé dans son orbite, est d'un éclat extraordinaire ; la barbe couvre les lèvres, le menton et le bas de la joue; les traits sont d'une énergie voisine de la violence. Évidemment la pensée de Raphaël a été faussée, ou tout au moins exagérée par le pinceau de son élève. Cette tête héroïque, dont tous les caractères sont outrés, n'a pas la conscience de sa divinité; l'humanité s'y accuse par quelque chose de trop tendu et de presque pénible. Le regard, d'un éclat exagéré, semble plein de courroux; la pommette trop accentuée creuse la joue et donne presque de la maigreur au visage; l'os frontal enfin forme au dessus des yeux une trop forte saillie. Le torse, complétement en évidence, est rendu avec plus d'intelli-

gence et de goût : le dos est modelé avec un remarquable talent ; les muscles ont la force qui leur convient, et cette force est exempte d'exagération. On reconnaît dans ce corps athlétique la puissance du héros et la majesté du dieu. Hercule a retrouvé dans l'Olympe la plénitude de ses hautes facultés ; il a perdu jusqu'au souvenir de ses mystérieuses alternatives d'énergie et de faiblesse, de courage excessif et de sensualité délirante, et l'on revoit en lui quelque chose du type idéal que les Grecs adoraient comme la personnification du courage qui triomphe de tous les obstacles[1].

On donne généralement à la femme qui se trouve près d'Hercule, dans le *Banquet des dieux*, le nom de Déjanire[2]. Or, rien ne me paraît justifier cette dénomination. Pourquoi Déjanire, après avoir causé la mort d'Hercule, serait-elle réunie à lui dans l'Olympe[3]? Mieux vaudrait, ce me semble, nommer Iole[4], la der-

1. La tête du lion de Némée pend derrière Hercule, et la massue du héros est posée à côté de lui.

2. Bellori, *Descrizione delle pitture,* etc., p. 150.

3. Déjanire, fiancée à Achéloüs, s'unit à Hercule après que le dieu-fleuve eut été vaincu par le héros. Nessus ayant insulté Déjanire, Hercule tua Nessus. Mais Nessus, en mourant, remit à Déjanire une tunique trempée dans le sang qui coulait de sa blessure empoisonnée, l'assurant qu'Herculé lui serait à jamais fidèle si elle parvenait à lui faire revêtir ce tissu. Bientôt Hercule revint avec Iole de la conquête d'Œchalie, et Déjanire, dans un accès de jalousie, envoya à Hercule la fatale tunique.

4. Iole, fille d'Eurytus, roi d'Œchalie et sœur de Dryope, fut aimée d'Hercule, qui emmena sa captive à Trachine, où elle rencontra Déjanire.

nière conquête et le dernier amour du héros. Mais, pas plus que Déjanire, Iole n'a droit de s'asseoir parmi les immortels. Quoi de plus simple, au contraire, que de se conformer à la tradition homérique, et de reconnaître, à côté d'Hercule divinisé, l'épouse qu'il reçut dans l'Olympe des mains de Jupiter, Hébé, la propre fille de Junon? Cette figure, absolument nue, assise et à moitié couchée sur de moelleux coussins, est d'une grande importance pittoresque et d'une rare beauté. Elle est vue de dos, la jambe gauche repliée sous la cuisse droite; elle s'appuie sur son bras gauche et se penche du côté d'Hercule, vers lequel elle retourne la tête, en lui désignant de la main droite le groupe de Neptune et d'Amphitrite. Il est impossible de voir un mouvement plus vif, et qui mette davantage en relief tous les ressorts d'une nature où la force le dispute à la souplesse. La tête se montre de profil; la bouche et l'œil parlent avec vivacité; les cheveux disparaissent sous une draperie qui découvre l'oreille et la plie légèrement; le cou se tord, sans rien perdre de sa rondeur ni de sa forme; les épaules se développent avec ampleur; l'épine dorsale dessine une courbe élégante de chaque côté de laquelle les muscles principaux se massent avec clarté; la taille se cambre sans effort; la hanche forme avec la cuisse une ligne presque droite; le bras droit, horizontalement étendu à la hauteur de l'épaule, fait un geste superbe; les pieds enfin sont d'une finesse qui défie toute comparaison...

En regardant ce beau corps dessiné avec tant de soin, on pourrait presque dire avec tant d'amour, ces pieds délicats que Raphaël semble s'être complu à montrer sous leurs aspects divers[1], on est tenté de chercher dans cette figure le portrait de la femme aimée du peintre. Ce que l'on connaît de la Fornarine répond en effet aux éléments principaux dont nous venons de signaler les perfections. Jetons une draperie sur ces chairs qui s'animent ici d'une vie heureuse, et nous aurons devant nous la même femme que nous voyons agenouillée au premier plan de la fresque d'*Héliodore* et du tableau de la *Transfiguration*. C'est la même nature riche et forte, qu'un regard du Sanzio devait rendre immortelle; c'est la même séve et la même vie qui circulent dans ces trois figures; c'est la même tête à laquelle le turban sied si bien; c'est enfin ce même pied que Raphaël a si souvent reproduit avec bonheur, depuis la première fois où il le vit entrer dans les eaux du Tibre. En introduisant la Fornarine dans les *Noces de Psyché* l'Urbinate suivait les errements de son époque, et il usait de cette licence sans que l'ordre de sa composition en souffrît aucunement. Si cette figure est particulièrement belle, le même reflet de beauté se voit sur toutes les autres. S'il a représenté sa maîtresse sous les traits divinisés de

1. Le pied droit, dont les doigts seuls posent sur les nuées, est vu de profil. Le pied gauche se montre par la plante sous le jarret droit.

la jeunesse [1], s'il l'a confondue avec Hébé, que les poètes appelaient *Callisphyros*, la déesse aux beaux pieds, il a du moins accompli cette transformation sans que le goût en soit blessé, sans que la logique de son sujet en puisse être troublée [2].

Tel est le cercle des dieux assis à la table du banquet. Éros et Psyché, tout entiers au bonheur qui les réunit, n'entendent et ne voient rien de ce qui n'est pas eux. Jupiter garde le calme de sa dignité. Junon, en se retournant vers Neptune et Amphitrite, attire l'attention d'Hébé, qui, dans un mouvement plein de vivacité, sert de lien entre Hercule et les autres personnages. Quant à Pluton et à Proserpine, ils écoutent

1. Hébé. — Ἥβη. — Fille de Jupiter et de Junon, devint l'épouse d'Hercule, lorsqu'il fut admis dans l'Olympe. Elle était adorée en Grèce et en Italie. Dans le Cynosarge, les Athéniens lui avaient consacré un autel qu'elle partageait avec Hercule. A Phlionte et à Sicyone, on la révérait dans un bois sacré sous les noms de *Ganymeda* et de *Dia*. A Rome, on l'adorait comme déesse de la Jeunesse sous le nom de *Juventas*.

2. Un très-beau dessin de cette figure, exécuté à la sanguine, se trouvait dans la galerie de sir Thomas Lawrence (nº 19), et est gravé parmi les *fac-simile* exécutés d'après les dessins de cette collection. — Les images antiques d'Hébé sont très-rares, et ne fournissent aucune idée particulière relativement à cette déesse. Cependant ces images n'auraient pas autorisé Raphaël à représenter Hébé entièrement nue. — Voir, à la villa Albani, *Hébé offrant à Hercule le breuvage immortel*, Guattani, *Monumenti inediti*, 1787, p. 47. Ce sujet a fourni au père Corsini le motif d'une savante dissertation.—*Hercule présenté à Hébé*, Micali, t. V, p. 49.—*Noces d'Hercule et d'Hébé*, R.-Rochette, *Mon. ined.*, I, p. 271. — *Hébé prosternée, au moment où Ganymède devient, à sa place, l'échanson des dieux.* Bas-relief de la villa Borghèse, Winckelmann, *Explic. de monum. ant.*, N. 16.

ce qui se passe autour d'eux, sans se départir de leur silencieuse immobilité. C'est ainsi que tous ces dieux se tiennent et se groupent, et qu'en conservant leur haute physionomie, en exprimant chacun des idées différentes, ils vivent cependant d'une pensée commune.

Les dix convives immortels, tous assis sur un même plan horizontal, paraîtraient peut-être rangés d'une façon monotone au point de vue pittoresque, si le Sanzio n'avait trouvé moyen de rompre cette uniformité, de manière, non-seulement à la faire oublier, mais à la rendre nécessaire. Par un de ces traits de génie familiers à Raphaël, les Heures surgissent au-dessus des dieux, et leur versent, au milieu des fleurs, la pure volupté des cieux.

Les Heures, au nombre de trois[1], se sont révélées

1. Les Heures, Ὧραι, sont grecques d'origine. Encore indéterminées de nombre et de noms dans Homère, ce sont les déesses de la température, et elles président aux saisons. — Plus tard, elles deviennent les ministres du Soleil et président à la floraison et à la maturité. Dès lors, on distingue l'Heure du Printemps et l'Heure de l'Automne (Thallo, *croissance*, et Carpo, *fructification*). — Elles se plaisaient à parer tout ce qu'aimaient les hommes et les dieux.— On les regardait aussi comme les patronnes et les protectrices de la jeunesse, et les Éphèbes invoquaient Thallo dans le temple d'Agraulos. Ce furent les Heures qui donnèrent les premiers soins à Junon, à Aristée, à Bacchus et à Mercure, encore enfants. — Leurs attributions physiques se compliquèrent d'attributions morales identiques. Elles exercèrent sur la vie humaine une action analogue à leur action sur la nature, et Hésiode les montre *mûrissant les actions des mortels.* — Après avoir formé une *dyade* (Pausanias), on les voit au nombre de trois, dans les hymnes orphiques, Eunomie, Dicé et Irène (Εὐνομίαν, Δίκην, Εἰρήνην), en accord avec les Grâces, présidant

à Raphaël sous l'apparence de belles jeunes filles, douées d'une jeunesse éternelle et d'une inaltérable douceur. Elles forment, avec les Grâces, le complément des chœurs de chants et de danse, dont Vénus, Apollon, Pan et les Muses entourent l'assemblée des immortels. Toutes trois sont vêtues de longues tuniques qui découvrent les bras. Toutes trois, en mémoire de Psyché, portent les ailes brillantes de la phalène. Toutes trois enfin regardent l'épouse d'Éros avec autant de piété que de tendresse. Elles paraissent comme de purs esprits; leurs jambes se perdent on ne sait où, tandis que leurs corps montent, semblables à un souffle léger, dessinant une lumineuse auréole au-dessus des divins convives. Les deux premières se penchent l'une vers l'autre en étendant les bras, et leurs mains, chargées de fleurs, se rejoignent au centre de la table du banquet. La troisième se renverse en arrière et mêle son encens aux prières des deux autres. Est-il rien de plus beau que ces bras qui s'élèvent comme des actions de grâces, et que ces mains qui s'ouvrent pour répandre des fleurs? Quel recueillement, que d'âme et que d'intelligence dans cette tête qui s'incline, couverte d'ombres diaphanes à travers lesquelles brille le regard profond de l'ange et du séraphin[1]! Peut-on rêver un

aux lois, aux mœurs, à la paix. Dans la suite elles se groupèrent en *tétrade* répondant aux quatre saisons de l'année.

1. Cette première figure, placée au-dessus de Proserpine, est tournée à droite vers Psyché. C'est le bras droit qui projette l'ombre sur les traits du visage, laissant sur la tempe et la joue une lumière qui forme avec cette ombre une vive et heureuse opposition.

mouvement plus exquis que celui de cette autre tête virginale, qui, les yeux remplis d'une émotion divine, se retourne vers Psyché[1]? Quelle douce flamme dans les yeux de la troisième des Heures, quel trésor de bénédictions dans ses traits, avec quelle sympathie tendre et respectueuse elle contemple Psyché[2]! Comment enfin ne pas répéter, en présence de ces images adorables, quelques-unes des invocations poétiques que les anciens leur adressaient? Ne sont-ce pas là *les déesses florissantes du printemps, les déesses aux doux visages, fraîches comme l'aube matinale, brillantes comme le lever du soleil, pieuses et recueillies comme l'heure de l'adoration ?*

Mais une idée plus haute me domine, et si les mots de prière et d'encens, d'anges et de séraphins me sont échappés en présence de cette évocation païenne, c'est que je n'avais pas devant moi des divinités d'origine hellénique. Ce ne sont pas là, en effet, les Heures de l'antique épopée ; ce ne sont pas les déesses chargées d'ouvrir ou de fermer la porte des cieux, et de répandre sur la terre les pluies bienfaisantes. Ni l'Heure du Printemps, ni l'Heure de l'Automne, ni aucune des Heures terrestres ne sauraient m'émou-

1. Cette figure, opposée à la précédente, est placée entre Junon et Neptune. Le corps s'incline à gauche, et la tête se retourne à droite vers Psyché.

2. Cette troisième figure, placée derrière la première et tournée comme elle vers Psyché, se renverse en arrière et ne lève que la main droite chargée de fleurs. L'autre main est ramenée vers le corps.

voir à ce point. Le type de pareilles images ne se rencontre pas dans le temps, il n'est que dans l'éternité, et vainement je chercherais ici le résumé des attributions physiques et morales qu'honorait l'antiquité dans les filles de Jupiter et de Thémis. Ces figures sont exclusivement chrétiennes par le sentiment, par la grâce et même par la forme. Elles rayonnent de l'intelligence souveraine qui gouverne le monde et le bénit dans tous les siècles; elles représentent vraiment un de ces rares et sublimes accents qui jaillissent à de longs intervalles du cœur même de l'humanité, et qui restent à travers les âges comme une révélation dont aucun trouble n'altérera jamais la pureté. Aux ailes de la phalène substituons les ailes de l'archange, et nous reconnaîtrons aussitôt les messagers du Très-Haut descendus pour prier auprès du Sauveur, et pour répandre sur son berceau toutes les fleurs du Paradis [1].

On tenterait donc vainement de trouver dans l'antiquité des figures semblables aux Heures, ou plutôt aux anges du Sanzio. Soit qu'on regarde le bas-relief de la villa Albani [2], soit qu'on considère le candélabre de la villa Borghèse [3], aucun rapprochement n'est possible, aucune analogie ne peut s'offrir à l'esprit.

1. Voir les anges répandant des fleurs, dans la *Sainte-Famille* de François Ier, au musée du Louvre.

2. Sur ce bas-relief, les figures sont au nombre de quatre. Ce sont les Heures du printemps, de l'été, de l'automne et de l'hiver.

3. Sur ce candélabre, qui appartient maintenant au musée du Louvre, les Heures ne sont qu'au nombre de trois.

Cependant, même au milieu de ses inspirations les plus chrétiennes, Raphaël conserve toujours quelque chose de commun avec le génie de l'antiquité, en ce qu'il conçoit la beauté souveraine, absolue, permanente, immuable et toujours identique à elle-même...

. . . . Facies non omnibus una,
Nec diversa tamen; qualem decet esse sororum [1].

Il semble avoir médité cette parole de Platon : « Le « beau n'a point de type ». Certes nul artiste grec n'eût imaginé les Heures telles que Raphaël les représente dans les *Noces de Psyché* ; mais en les douant d'une expression moderne, le Sanzio les a représentées dans un repos parfait des sens, avec une égalité d'âme supérieure à toute agitation. Toute passion disparaît en elles. Elles sont trop élevées, trop inaccessibles au vulgaire pour se communiquer beaucoup d'une manière sensible. Contrairement à la beauté antique, elles parlent plus à l'âme qu'à l'esprit, et ce n'est plus avec la sagesse humaine, mais avec le sentiment religieux qu'elles s'entretiennent. Elles n'ont pas le calme de la nature divine, tel que le comprenait le paganisme; loin de cette froide impassibilité, elles expriment les plus douces affections, et se montrent comme les messagers du Dieu qui, voulant racheter le monde, en a lui-même épuisé les douleurs. Si Phidias, en mettant les Heures sur le piédestal de Jupiter à Olympie, et

1. Ovid., *Met.,* II, v. 13 et 14.

Polyclète, en les rappelant sur la couronne de Junon à Argos [1], avaient cédé l'un et l'autre à un entraînement religieux, il est certain qu'à deux mille ans de distance cet entraînement, en se communiquant à Raphaël, se traduisit par des accents, je n'ose dire plus sublimes, mais plus tendres à coup sûr, plus profonds et plus pathétiques [2].

Vulcain ayant fabriqué la foudre de Jupiter, les dieux ne voulurent plus l'admettre à leur table [3]. Raphaël a suivi cette tradition en plaçant Héphæstos debout à côté d'Hercule. Il lui a d'ailleurs conservé le caractère de force et de vigueur que nous avons signalé déjà dans la fresque précédente [4]. Il aurait pu cependant trouver dans Homère le prétexte de montrer Vulcain en qualité d'échanson dans les *Noces de Psyché :* « Aussitôt Vulcain, en commençant par la droite, verse « à tous les dieux le doux nectar qu'il puise dans une « urne profonde, et un rire inextinguible s'élève au « milieu des habitants de l'Olympe, quand ils voient « le fils boiteux de Jupiter, pour les servir, s'agiter avec « effort dans les palais célestes [5]. » Mais le Sanzio s'est sagement gardé de servir ici d'interprète à la poésie grecque, car il eût introduit les éléments de la carica-

1. Pausan., XII, p. 148.
2. On aura l'intelligence complète de ces trois figures, en étudiant le magnifique dessin à la sanguine qui a passé du cabinet de M. Reiset dans la collection de S. A. R. Mgr le duc d'Aumale.
3. Servius.
4. Voir, p. 292 du présent volume.
5. Homère, *Iliade,* ch. I, v. 557.

ture dans une composition dont les moindres détails proclament le culte du beau. Nous retrouvons donc ici le dieu du fer dans son immobilité grandiose. Il est vêtu de l'*exomis* des ouvriers, tenant de la main droite une barre de fer, tandis que le bras gauche disparaît derrière Hercule. Sa tête, coiffée du bonnet des travailleurs, se retourne vers la droite ; ses cheveux et sa barbe sont épais et courts ; ses yeux, sombres et ardents, sont fixés sur Aphrodite ; ses sourcils froncés rident la surface de son front ; sa bouche est contractée par une passion que domine une volonté supérieure ; tous ses traits enfin se réunissent pour faire de sa figure un type accentué de mâle énergie. Le nuage qui porte Hercule et Hébé, en cachant les membres inférieurs du dieu, dissimule son infirmité.

Devant ce nuage, un petit Amour soutient de ses deux mains sur son épaule un carquois vide ; il marche la tête baissée et le front ceint du bandeau qui couvre ordinairement ses yeux, exprimant ainsi qu'en ce jour d'allégresse il ne veut frapper personne.

Aphrodite vient ensuite, commandant les chœurs de chants et de danses qui célèbrent la venue de Psyché dans l'Olympe. Ce n'est plus l'implacable ennemie de Psyché, c'est Vénus désarmée, c'est la déesse de *la grâce et de la beauté*[1], *Vénus au doux sourire*[2] qui dé-

1. Homère, *Hymne*, VI.
2. Φιλομμειδὴς τ' Ἀφροδίτη. (Homère, *Iliade*, ch. xx, v. 40.)

ploie, en signe de réconciliation, ses charmes infinis. C'est ainsi qu'elle parut pour la première fois dans l'Olympe, quand les Heures eurent couronné sa tête de fleurs odorantes et paré son corps divin de vêtements élégants. Drapée dans une longue tunique attachée au-dessous du sein et retenue au dessus des genoux [1], elle exécute une de ces danses idéales que rappellent certaines statues antiques. Les pieds posent à peine sur les nuages; la jambe droite, entièrement nue, se porte en avant, tandis que la jambe gauche, cachée par la draperie [2], est ramenée en arrière. Le mouvement combiné des deux bras est en outre parfaitement expressif, et suffirait à lui seul pour démontrer l'action de toute la figure. La main droite soutient les plis du vêtement à la hauteur des hanches, et la main gauche soulève doucement au dessus de l'épaule la ceinture détachée du corps. « Aussitôt elle « détache de son sein une riche ceinture ornée de « broderie : là se trouvent tous les charmes séduc- « teurs, là sont l'amour, le désir, les doux entretiens et « les discours flatteurs qui trompent même l'âme pru- « dente des sages [3]. » La tête de la déesse est légèrement penchée sur l'épaule droite, et ses traits ont une grande douceur. Des roses immortelles se mêlent à la

1. Cette tunique passe par-dessus l'épaule gauche, découvre complétement le sein droit, et s'arrondit en forme de voile derrière le dos.

2. Cette draperie ne laisse voir que le pied gauche depuis la cheville.

3. Homère, *Iliade*, ch. XIV, v. 214.

chevelure, qui s'arrondit en bandeaux de chaque côté du front et des tempes. La grâce la plus attrayante est l'attribut de cette figure, qu'on pourrait avec justesse comparer à la rose qui paraît à la suite d'une belle aurore et qui fleurit au lever du soleil[1]. « La rose, « ce doux parfum qui s'exhale de la bouche immor- « telle des dieux, charme les humains, embellit les « grâces dans la saison fleurie des amours[2]. » C'est bien là la fille du ciel, que les Jeux et les Ris accompagnaient sans cesse, sous les pas de laquelle naissait la fraîcheur du printemps, et dont la présence faisait le bonheur des hommes et des dieux. L'Aphrodite de Praxitèle devait être ainsi, non pour la pose sans doute, mais pour le charme et le mol entraînement[3]. Vénus, qui peut revêtir toutes les formes de la beauté, se montre ici sous les dehors d'une jeune fille prête à devenir femme. Son sein n'est pas encore complétement épanoui; et ses membres, qui n'ont pas atteint leur entier développement, s'abandonnent avec une volupté qui s'ignore à l'enivrement de la danse. Le regard est rempli de séductions et exprime la confiance. Le sourire est complaisant sans bassesse. Nulle part l'élégance qui réside dans le maintien, dans les attitudes, dans le mouvement du

1. Winckelmann emploie une comparaison semblable en parlant de la Vénus de Médicis. (Winck., *Hist. de l'art chez les anciens*, t. I, p. 397.)

2. Anacréon, *Éloge de la rose.*

3. La Vénus de Praxitèle, à Cos, était drapée. (Pline, liv. XXXVI, c. 555.)

corps et jusque dans le jet des draperies, n'est portée plus haut. Je cherche vainement dans l'antiquité quelque chose d'identique. Je trouve bien, dans le cycle de Bacchus et ailleurs encore, des figures de danseuses ; mais si elles rendent avec une verve sans égale le délire des sens; si le rhythme qui les entraîne est plus enivrant, nulle part je ne vois au même degré la mesure et la retenue qui me ravissent dans la Vénus des *Noces de Psyché*[1]. « C'est elle, dit l'hymne homérique, « qui fait éclore les tendres désirs dans le sein des « dieux, qui soumet à ses lois les mortels, les oiseaux, « légers habitants de l'air, tous les monstres, et ceux « du continent et ceux des mers; c'est elle, douce Vé- « nus couronnée de fleurs, c'est elle qui courbe sous « ses travaux tout ce qui respire. »

Dans Homère, les banquets des dieux, comme les repas des hommes, sont entrecoupés de musique, et Apollon est le chantre de l'Olympe[2]. « ... Toi-même, « avec ta lyre, tu parus à ces festins. » Ainsi dans l'*Iliade* parle Junon, qui rappelle à Apollon les noces de Thétis et de Pélée[3]. De même ici, à côté d'Aphrodite, Apollon chante en s'accompagnant de la lyre. Il

1. Voir, parmi les plus belles figures de danseuses antiques, la nymphe du cratère Borghèse au musée du Louvre. — On comparera également avec intérêt la tête de la Vénus de Raphaël aux têtes antiques des statues de Flore (*Mus. Capitol.*, III, 45) et de Pomone (de Clarac, pl. CCCCXLI, n° 804). Ces têtes sont également couronnées de fleurs.

2. Homère, *Iliade*, ch. I, v. 603.

3. Homère, *Iliade*, ch. XXIV, v. 63.

est vu de dos, et tourne la tête à droite, du côté de Vénus. C'est la jambe droite qui porte le poids du corps; la jambe gauche se relève et s'appuie sur un plan supérieur également formé par les nuées. Le manteau du dieu, en glissant jusqu'au bas des reins, découvre tout le torse et n'enveloppe plus que les cuisses et une partie de la jambe droite[1]. Le visage se montre de profil et est noyé dans l'ombre; l'œil, grand ouvert, est fixé sur Aphrodite; la bouche fait entendre des mélodies divines; les cheveux très-abondants, attachés sur le front par un large nœud, forment ensuite un épais bandeau qui ceint la tête comme un diadème, et se répandent enfin sur le cou et jusque sur les épaules[2]. On ne voit que les bras; les avant-bras et les mains sont cachés[3]; le haut de la lyre apparaît seulement; mais le mouvement général est tellement juste, qu'on voit pour ainsi dire cette figure sous tous ses aspects. Toutes ces formes sont grandes dans leur simplicité. L'épine dorsale, les omoplates et les muscles du dos s'animent et se meuvent sans violence. L'air entre sans effort dans la poitrine du dieu, gonfle les poumons, soulève et abaisse alternativement les côtes. La hanche droite dénote une force et une sou-

1. Le genou et la jambe gauches sont nus.

2. Une natte rattache le nœud du front aux cheveux de la nuque, et, de chaque côté de cette natte, partent des ondes allant se perdre dans le bandeau qui encadre le front et les tempes.

3. L'avant-bras droit disparaît derrière le corps du dieu; l'avant-bras gauche, qui pourrait être visible, retient le manteau et est caché par lui.

plesse extraordinaires, et le mouvement qui la fait saillir met en évidence la noblesse de la taille du dieu. Cette figure rappelle les beaux antiques, sans en copier aucun ; elle semble sonore et lumineuse, et il est difficile de concevoir une plus grande image du dieu du jour et de l'harmonie[1].

Pan et les Muses forment le cortége d'Apollon.

Pan[2] est sur un second plan et en partie caché par le dieu Musagète ; il regarde Vénus et l'accompagne en soufflant dans la *syrinx*[3]; il a les cheveux et la barbe crépus, le nez légèrement épaté, de petites cornes, de longues oreilles et des pieds de bouc[4]. Ce n'est donc pas le dieu rural et pasteur des grandes époques de l'art, le Pan à figure com-

1. Un beau dessin de cette figure se trouve dans la Collection albertine.

2. Pan, originaire d'Arcadie, était un dieu nature, dans lequel les mythographes et les philosophes de l'école d'Alexandrie virent un symbole de l'univers. Il vint au monde avec les jambes, les cornes et le poil du bouc, et Mercure l'ayant apporté dans l'Olympe, tous les dieux se prirent à rire. Il présidait aux bois et aux pâturages. C'était en outre un dieu musicien et danseur, et on lui attribue l'invention de la conque marine, de la flûte et du chalumeau. Il enseigna, dit-on, la divination à Apollon lui-même. Son culte, inconnu en Grèce au temps d'Homère et d'Hésiode, fut répandu par Épiménide dans les contrées helléniques. Profondément altéré par les rêveries mystiques des philosophes de tous les âges, il parvint à Rome et s'y modifia profondément, en s'identifiant avec les dieux Inuus et Faune.

3. La *syrinx* était la flûte à sept tuyaux adoptée par le dieu Pan.

4. On regardera avec intérêt, à côté de la tête de Raphaël, la tête très-caractérisée de la médaille de la famille Vibia. Morelli, *Thesaur.*, p. 444. — Creuzer, fig. 499.

plétement humaine des médailles de Sicile [1] et d'Arcadie [2]. Ce n'est pas non plus le Pan des Bacchanales, le bouffon plaisant et quelquefois obscène du cycle et du thiase de Bacchus. C'est un état intermédiaire entre ces représentations ; c'est le gai joueur de flûte et le folâtre danseur de l'école de Praxitèle, l'amant le plus opiniâtre des Muses et le maître d'harmonie du jeune Olympus. Tel il apparaissait souvent au milieu des nymphes gracieuses. Placé entre Apollon et les filles de Mnémosyne, loin de rompre l'équilibre du groupe musical, il complète l'accord de ces voix divines [3].

Pan, pour les anciens, était un des emblèmes de l'art... « Thamus ! Thamus ! Thamus ! annonce à Pa-« lode que le grand Pan est mort, » criait au 1er siècle de l'ère chrétienne la voix défaillante de l'antiquité [4], et tous les échos de la mer Ionienne répétaient avec tristesse ce cri lamentable. Cependant le grand art

1. Pan, complétement nu et imberbe, s'est assis sur un tertre, et joue avec un lièvre. Dans le champ, on lit le nom du dieu écrit en lettres grecques. — Méd. de Messana, en Sicile.

2. Pan, à peu près semblable au précédent, est assis sur le mont Olympus, en Arcadie. Il tient dans sa main droite le *pedum* (bâton pastoral). — Méd. des Arcadiens.

3. On ne voit du Pan des *Noces de Psyché* que la tête, l'épaule droite et une partie du bras, la hanche et la cuisse droites. Le bas du pied droit disparaît au milieu du nuage. Tout le côté gauche est caché par le corps d'Apollon.

4. Une tradition célèbre, rapportée par Plutarque, racontait que, sous le règne de Tibère, un vaisseau se trouvant un soir auprès des îles Échinades, le capitaine Thamus entendit une voix profonde l'appeler trois fois par son nom. Ayant enfin répondu, la voix mystérieuse ajouta : « Annonce à Palode que le grand dieu Pan est « mort. »

n'était pas mort, car, étant immortel, il ne saurait mourir. Il peut s'obscurcir pendant de longs siècles; mais la précieuse étincelle demeure toujours, et quelles lueurs généreuses elle répandait déjà depuis l'aurore de la Renaissance, quand Raphaël en fit jaillir les radieuses clartés !

Les Muses enfin, personnifiant la science engendrée d'un hymen mystique entre la Sagesse (*Zeus*) et l'Intelligence (*Mnémosyne*), forment avec Apollon le cercle harmonique dont Pan occupe le centre. Ce sont elles qui font entendre le chant nuptial des noces de Psyché dans l'Olympe[1]. S'effaçant sur un plan secondaire et n'ayant pas leurs attributs spéciaux, elles sont difficilement reconnaissables. — La mieux caractérisée est Melpomène. Placée entre Vénus et Apollon, elle est vêtue d'une simple tunique; sa main gauche porte le masque tragique, et de la main droite elle soutient sur son épaule la trompette de la renommée. — On ne voit que la tête de la muse qui vient ensuite. Est-ce Érato, la muse de la poésie érotique et de la mimique? Il lui manque la couronne de laurier, le *plectrum* et la grande cithare[2]. Est-ce plutôt Clio, la muse de l'histoire, ou Euterpe, la muse de la poésie lyrique? Comme elle n'a ni le rouleau ni la double flûte[3], on ne saurait le dire. Une seule chose est certaine, c'est

1. Selon Hésiode, les Muses forment les chœurs du banquet des dieux.
2. *Pitt. d'Ercol.*, II, 6.
3. *Ibid.*, 2.

que cette muse chante comme la précédente, et comme Apollon lui-même. — Celle qui suit chante aussi. Une partie seulement de ses traits apparaît entre le dieu Musagète et Pan; et comme cette tête, vue de face, lève les yeux au ciel, on peut l'appliquer soit à Uranie, la muse de l'astronomie, soit à Calliope, la muse de l'éloquence et de l'épopée. — Quant à la quatrième[1], l'arrangement particulier de sa coiffure pourrait sans doute lui faire attribuer de préférence le nom de Polymnie, la muse des hymnes et des mythes. — La seule dont la figure se montre presque entièrement se trouve à l'extrême gauche de la fresque et la termine de ce côté[2]. Elle est vue de profil et tournée à droite, regardant Vénus avec complaisance. Ce torse presque nu, la vivacité de ces yeux, la franchise et l'animation de cette physionomie appartiennent sans doute à Terpsichore, la muse des chœurs de chants et de danse. — Une dernière parmi les Muses s'aperçoit encore entre les deux précédentes; mais elle est à peine indiquée, et s'il la faut mentionner, c'est seulement dans l'intention de ne rien omettre. — Les Muses ne jouent donc qu'un rôle secondaire dans la composition de Raphaël. Elles sont là pour accompagner et pour compléter la grande figure d'Apollon, plutôt que pour paraître en leur nom et avec leur propre valeur. C'est donc en vain qu'on chercherait

1. Elle est placée derrière Pan, et retourne sa tête vers la gauche.
2. Les pieds de cette figure se perdent au milieu des nuages.

à les rapprocher, soit des Muses de Lysippe décrites par Pausanias, soit des Muses de Philiscus célébrées par Pline, soit de tout autre monument antique... Au commencement de nos études sur Raphaël, nous avons vu les Muses, avec leur douce éloquence, couvrir, dans le palais des Papes, les pentes fleuries du Parnasse, en compagnie des grands poëtes de l'humanité[1]. L'Urbinate alors débutait presque dans la voie de l'antiquité, et d'un seul bond s'élevait jusqu'aux plus hautes cimes. Arrivé au terme de sa course, nous le voyons rendre un dernier hommage aux Muses. Fidèle à la tradition d'Homère, il se rappelle que le chant est le bonheur des dieux, et il évoque une fois encore les chastes sœurs, pour qu'elles réjouissent de leurs tendres chansons les noces de l'Amour et de Psyché.

Pour ce dernier tableau, plus encore peut-être que pour tous les autres, il importe de dégager la conception du maître de l'interprétation de l'élève. C'est le Fattore qui a peint cette fresque. Aucun doute n'est possible à cet égard, et l'observation est en parfait accord avec la tradition. On retrouve en effet facilement, dans les diverses parties de cette grande peinture, les qualités et les défauts de cet artiste : de la délicatesse, un soin extrême, beaucoup de bonnes intentions, une docilité parfaite ; mais une absence presque complète

1. Voir les fresques de Raphaël au Vatican. *Chambres*, p. 113.

de verve et de spontanéité, pas d'élan, pas de hardiesse, une certaine lenteur de pinceau, enfin l'impossibilité de s'élever au-dessus d'un niveau moyen et d'atteindre aux sommets sur lesquels il aurait fallu qu'il pût se promener sans effort. Heureusement la beauté de ces compositions a triomphé des défaillances de l'exécution, et quand on a surmonté le premier découragement que fait éprouver l'aspect général des couleurs dénaturées et dont la plupart sont devenues fausses, on restitue facilement à chacune des parties de ce vaste ensemble son véritable caractère.

Francesco Penni, nous l'avons vu déjà, préparait en général ses figures à *bon-fresque,* puis il ajoutait, trop souvent à *tempere*, les ombres et les parties claires. Il obtenait ainsi des fonds vigoureux et inaltérables, sur lesquels il modelait ensuite, au moyen de procédés fugitifs et presque éphémères. Le plus grand nombre de ses figures semblent désormais éteintes et sans animation, parce que la lumière les a depuis longtemps abandonnées. Ce peintre, avec une couleur charmante, avec un sentiment généralement vrai de la pensée du maître, nous paraît maintenant, même au point de vue de l'harmonie, plus fâcheux et quelquefois plus âpre que Jules Romain, qui, avec un mauvais choix de couleurs, comprenait mieux les exigences de la peinture à fresque. Aussi lorsqu'on compare entre elles les deux fresques du *Conseil* et du *Banquet des dieux,* quelque dure d'aspect que soit la première, la seconde

est d'une apparence plus désagréable encore. Mais sous cette surface peu limpide et presque obscurcie, avec quel ravissement on retrouve les grandes beautés exclusivement propres au Sanzio!

Le groupe de Cupidon et Psyché présente encore de très-belles parties. L'épouse d'Éros surtout porte l'empreinte d'une tendresse et d'une émotion qui se traduisent avec fraîcheur [1]. — Les Grâces, placées derrière Psyché, ont été originairement peintes à *bon-fresque*, et elles ont gardé leur valeur. C'est même là, dans tout ce tableau peut-être, la partie qui a le moins souffert. Cependant si ces trois figures sont bien peintes, le dessin, surtout en ce qui concerne la seconde, manque d'ampleur et de style [2]. — Bacchus, malgré les restaurations importantes qu'il a subies, est à moitié perdu. Ce n'est plus qu'un corps rouge, sur lequel la ruine a déjà étendu son voile. Il n'y a plus ni modelé, ni délicatesse. Le temps, en enlevant les demi-teintes mises à sec, a enlevé du même coup toute l'harmonie. — Les deux petits Amours qui assistent Bacchus sont également presque perdus. On ne voit plus que le dessin de ces figures, dont le simple trait suffit à révéler la beauté. — Ganymède, quoique fort abîmé aussi, s'est mieux conservé dans certaines parties. Si la face a poussé au rouge et au noir, si les cheveux sont rela-

1. La draperie qui couvre Psyché est jaune avec des reflets verts.

2. Le dessin original de ces trois Grâces est dans la collection royale d'Angleterre.

tivement trop clairs, l'épaule, le bras droit et les jambes sont à peu près intacts, et la draperie verte à reflets roses demeure avec une belle qualité de tons[1]. — Le Jupiter, avec sa chevelure noire et blanche, est encore une bonne peinture ; tandis que Junon sera bientôt méconnaissable[2]. — Neptune a conservé les traces de sa puissance. Quant à Amphitrite, elle est presque perdue. Sa chevelure, très-blonde, jure horriblement avec le reste de la figure, dont les chairs et jusqu'à la draperie sont d'un rouge dur et désagréable. — Pluton, quoique d'une couleur éteinte, a gardé son redoutable caractère. Sa tête, couronnée d'une chevelure noire, est d'une grande vigueur d'expression. — Proserpine a tant souffert, qu'elle est devenue presque laide. Son visage ne présente plus qu'une couche de couleur épaisse et sans transparence[3]... L'interprétation de ces six personnages manque de grandeur. L'antiquité était loin de se révéler au Fattore avec la simplicité sublime qu'elle avait aux yeux de Raphaël. — Hercule a été repris par Carle Maratte ; bien qu'ayant trop poussé au rouge, il a sauvé les principaux traits de sa force. — Hébé est superbe, et cette figure modelée en pleine lumière est une des bonnes peintures du Fattore. Sans doute un grand

1. Le dessin de cette figure a passé de la collection Richardson au musée du Louvre.

2. La tête, notamment, est devenue beaucoup trop rouge. Un voile vert flotte sur les cheveux blond foncé de la déesse. La tunique est bleu clair.

3. La tunique est verte, avec des ombres et des reflets violets.

nombre de détails sont perdus maintenant; mais la beauté de ce corps à la fois robuste et délicat a triomphé du temps et de la ruine [1]. — Parmi les Heures qui répandent des fleurs sur la table des dieux, celle du milieu s'est particulièrement bien tenue. Toutes les valeurs des tons primitifs se retrouvent à peu près intactes, et le clair-obscur demeure avec tout son charme ; les ombres portées sur la face par le bras droit et par la tête sur le bras gauche ont conservé leur transparence, tandis que les parties éclairées sont lumineuses et vives, sans violence et sans rien de heurté; la tunique jaune reste encore avec toute sa légéreté. Les têtes des deux autres Heures, tout en gardant la pureté de leurs lignes, sont devenues couleur lie de vin, et leurs draperies se sont alourdies [2]. — Le rouge et le noir, en dominant toutes les autres couleurs, ont singulièrement exagéré l'âpre caractère de Vulcain. — Le petit Amour qui porte le carquois vide de flèches est maintenant d'une couleur monochrome et violette. — Aphrodite a beaucoup souffert aussi. Les joues, de fraîches et roses qu'elles étaient jadis, se sont couperosées, tandis que des taches blanches et massives ont pris la place du travail délicat de la *tempera* dans les parties claires. De

1. La draperie, qui enveloppe les cheveux d'une façon si complète et en même temps si originale, est jaune avec une large raie blanche.

2. L'une de ces draperies (celle qui appartient à la figure de droite) est rose, l'autre est lilas clair.

même sur le sein, l'épaule et le bras, les lumières trop vives et trop crues enlèvent aux chairs toute suavité. La draperie verte à couleur changeante a été préservée davantage. Grâce aux lignes charmantes de la tête, grâce aux contours élégants du corps, la déesse a gardé quelque chose de son immortelle jeunesse et de sa légèreté. Sans cette pureté de formes, ce ne serait plus qu'une danseuse vulgaire et surannée, tentant sous le fard de vains efforts pour paraître belle encore. — Le modelé du torse d'Apollon a également perdu toutes ses finesses. Le dessin est admirable ; mais la lumière manque sur tous ces muscles encore accusés avec précision, et les parties molles et charnues se sont comme affaissées sur elles-mêmes. — Pan est devenu trop sombre. — Les Muses enfin, bien qu'ayant aussi poussé au rouge et au noir, se sont mieux conservées que la plupart des autres parties du tableau. Ces figures ayant moins d'importance que les autres, Francesco Penni les a pu peindre entièrement à *bon-fresque*, et ce procédé, convenablement employé, a fourni une preuve nouvelle de sa solidité, on pourrait presque dire de son inaltérabilité.

LES FRESQUES DE PSYCHÉ ET LES MONUMENTS ANTIQUES.

L'antiquité abonde en images de Psyché et de Cupidon; mais c'est en vain, je crois, qu'on chercherait un terme convenable de comparaison entre les monuments du paganisme et les tableaux de Raphaël. Toutefois, avant de quitter la Farnésine, jetons un dernier regard sur les fresques qui la décorent et rappelons-nous en même temps les monuments antiques qui se rapportent à l'allégorie de Psyché.

Les œuvres d'art inspirées par le mythe de Psyché sont en général d'époque romaine, et ne remontent guère, sauf de rares exceptions, au delà du siècle d'Adrien. Ce sont presque toujours des inventions ingénieuses, mais d'exécution médiocre. L'art grec, dans ses belles époques, n'avait pas osé prêter les formes humaines au symbole de l'Ame. Toute la poésie d'Homère brille d'un sentiment très-vif de l'immortalité, mais les images qu'il emploie n'ont rien de déterminé: « Son âme, (l'âme de Patrocle), s'envolant de son « corps, descend dans les enfers[1]... » « Son âme, « (l'âme d'Hector), loin du corps, s'envole dans les de-

1. *Iliade,* ch. XVI, v. 456.

« meures de Pluton[1]. » Plus tard, dans les représentations mimiques et religieuses des fêtes de l'Amour, la phalène devint l'allégorie première et presque exclusive sous laquelle se montra Psyché. Enfin les artistes, cédant à leurs procédés habituels, qui consistaient à ennoblir la zoologie symbolique des premiers âges et à substituer partout la figure humaine à la figure de l'animal, attachèrent les ailes du papillon aux épaules de l'épouse mystique d'Éros. De là deux classes distinctes de monuments : ceux qui célèbrent les peines et les plaisirs de l'amour par les principaux traits du drame de Thespies, et ceux où les images de Psyché apparaissent comme emblèmes de l'immortalité. Considérons tour à tour quelques-unes des œuvres principales se rapportant à chacune de ces idées, et voyons si nous retrouverons quelque chose qui se puisse utilement comparer aux conceptions du Sanzio.

Si nous regardons d'abord l'ensemble des pendentifs de la Loge, nous n'avons à évoquer que les souvenirs relatifs aux épreuves de Psyché. Or, en passant en revue les statues, bas-reliefs, peintures, pierres et verres gravés qui se rapportent à cette partie de la Fable, on en rencontre peu dont la valeur esthétique soit à un niveau très-élevé. Ces monuments sont intéressants à connaître sans doute, mais les dessins de Raphaël ne les rappellent vraiment en rien. Nous avons parlé déjà

1. *Iliade*, ch. XXII, v. 362.

de la statue qui montre Psyché implorant la pitié de Vénus[1]. Nous voyons ailleurs l'épouse d'Éros, tristement assise, réfléchissant sur la perte que lui a causée sa curiosité fatale[2]. Nous la retrouvons courbée sous le poids des travaux qui l'accablent[3]. Elle nous apparaît torturée de mille manières par son immortel amant :

Et assidue prælia miscet Amor[4].

Tantôt elle est à genoux, les mains liées derrière le dos, comme symbole de l'âme enchaînée par les passions[5]. Tantôt les trois Grâces forment le centre de la composition, et de chaque côté deux Amours embrassent deux Psychés[6]. Dans d'autres occasions, on la voit attachée à un arbre et frappée cruellement par un petit Amour[7]. Ou bien deux Cupidons s'acharnent après un papillon et lui déchirent les ailes[8]. Dans une même peinture de Pompéi, nous trouvons Psyché tourmentée et rachetée par l'Amour[9]. Ces re-

1. *Mus. Capitol.*
2. Millin, *Pierres gravées*, XXIX.
3. Elle est appuyée sur un instrument de travail, sorte de pioche que les Grecs appelaient Δίκελλα. L'Amour est à ses pieds. (Winck., *Mon. ined.*, 34.)
4. Tibulle, l. I, *Eleg.* III, v. 64.
5. Montfaucon, t. I, pl. CXXI.
6. *Admiranda Rom. antiq.* — Montfaucon, t. I, pl. CXX, 1.
7. Montfaucon, t. I, pl. CXXI.
8. *Id.*, *ibid.*
9. Ce tableau, tiré de Pompéi, est au musée de Naples. — Assise presque nue sur un bloc de marbre, Psyché, les cheveux épars sur les épaules, regarde fixement la terre, avec l'expression de la douleur. Un Cupidon, debout devant elle, lui applique sur le sein

présentations sont charmantes sans doute, mais ne s'élèvent pas comme idée morale au-dessus du récit d'Apulée; elles affectent en outre les formes déjà lourdes et un peu épaisses d'un art de décadence. Les initiés pouvaient y voir un sens profond; pour nous, ce ne sont que des tableaux de genre, presque toujours empreints d'une grâce incontestable, mais généralement dépourvus d'émotion. Il n'y a donc là aucun rapprochement utile à faire avec les fresques de Raphaël.

Laissant de côté les œuvres qui rappellent le mythe oriental arrangé par les conteurs de Milet et d'Éphèse, cherchons si nous trouverons quelque analogie plus sérieuse entre les images où Psyché est considérée comme pur symbole d'immortalité et les pendentifs de la Farnésine.

Les plus anciens parmi ces monuments et les plus dignes d'admiration sont ceux où la phalène sert d'emblème aux destinées de l'âme après la mort... Ici un Cupidon presse une phalène sur son cœur[1], ou bien la torture en lui brûlant les ailes, ou

une torche enflammée, un autre lui lie les mains derrière le dos, un troisième plane au-dessus et répand du baume sur ses blessures. A droite une femme, vêtue d'une tunique violette, est debout appuyée contre une colonne; elle tient une quenouille et un éventail, et attache sur Psyché un regard de colère. C'est peut-être Némésis Réparatrice. A gauche, une autre femme, vêtue d'une robe bleue, ramène sur sa poitrine une légère étoffe de gaze verte, et contemple Psyché avec attendrissement : c'est sans doute la figure de l'Espérance, qui assiste l'Ame dans ses épreuves.

1. *Description of ancient terra cotta, in the British Museum*, pl. xxxv, 73. — Creuzer, t. IV, 2e part., pl. cv *bis*, 409, b.

en la piquant cruellement à un arbre[1]. Là une phalène vole au-dessus d'une lyre et en fait vibrer les cordes[2]. Ailleurs la phalène semble sortir du sein d'une femme chastement voilée[3], ou voltige à côté d'une dépouille mortelle... Et les inscriptions venant en aide à l'artiste, on lit sur un tombeau : « J'ordonne « à mes héritiers de faire voler sur mes cendres un « papillon ivre, et de couvrir mes ossements[4]. » On voit encore une jeune femme courbée, sur le dos de laquelle rampe une larve, tenir délicatement la phalène par les ailes[5], etc... Le paganisme, même à son insu, inclinait vers le christianisme, et cet art symbolique parut quelquefois aux premiers chrétiens digne de figurer dans leurs cimetières. C'est ainsi que le mythe de Psyché traversa, sans se perdre, les époques barbares et ferventes du moyen âge, et qu'au seuil de la Renaissance Dante fit entendre un écho sublime de l'antique légende : « O chrétiens superbes, malheu- « reux, débiles, qui, infirmes de la vue de l'esprit, « vous fiez à vos pas qui vous font rétrograder ! « Ne savez-vous donc point que nous sommes des « vers nés pour devenir l'angélique papillon qui, « sans que rien l'en défende, vole devant la justice? « Pourquoi votre âme s'élève-t-elle avec orgueil? « Vous êtes pour ainsi dire des insectes imparfaits,

1. Spon. — 2. Montfaucon.
3. Pierre gravée, citée par Boyer, et reproduite dans l'ouvrage de Creuzer, t. IV, 2e part., pl. CV *bis*, 409, c.
4. Montfaucon. — 5. *Id.*

« vous êtes comme le ver avorté avant la transforma-
« tion... »

O superbi cristian, miseri, lassi,
Che, della vista della mente infermi,
Fidanza avete ne' ritrosi passi!
Non v'accorgete voi, che noi siam vermi
Nati a formar l'angelicà farfalla,
Che vola alla giustizia senza schermi?
Di che l'animo vostro in alto galla?
Voi siete quasi entomata in difetto,
Sì come verme in cui formazion falla [1].

Plus tard, l'anthropomorphisme s'empare du symbole, l'envahit, le domine, et à la place de la phalène paraît Psyché seule ou avec l'Amour. On la voit conduite par deux dauphins dans les Champs Élysées[2]. Ou bien elle est endormie, tandis qu'au-dessus d'elle Cupidon tient un flambeau, exprimant ainsi qu'Éros seul peut la rappeler à la vie[3]. Tantôt Mercure *Psychopompos* attache au dos de Psyché les ailes de Cupidon[4]. Tantôt c'est Psyché triomphante qui enchaîne l'Amour, etc... Mais ces derniers monuments surtout sont d'époque romaine; ils appartiennent tous à un art sophistiqué, plus ingénieux que véritablement noble,

1. Dante, *Purgatorio,* canto x, v. 121 à 130. Dante expose, dans son *Purgatoire,* l'histoire de la naissance et du développement de l'Ame, et plaide en faveur de la doctrine péripatéticienne de saint Thomas.

2. Cornaline publiée par Borioni.

3. Ivoire de la collection Carpegna. — Buonarotti, *Osservazioni sopra alcuni medaglioni,* p. 382.

4. Vicenzio, *Gemme antiche.*

accusant un dessin généralement faible, souvent incorrect, et l'on ne saurait utilement encore les comparer aux fresques de la Farnésine. Ils étaient d'ailleurs pour la plupart inconnus à Raphaël, puisqu'en général ils sont de découverte récente.

Quant aux deux grandes fresques de la voûte, nous les rattacherons facilement à la lettre de l'antiquité, mais l'esprit qu'elles respirent nous apparaîtra encore essentiellement moderne, et, par-dessus tout, empreint des qualités exclusivement personnelles au Sanzio. Ces compositions sont sans doute de magnifiques interprétations de la poésie grecque. Mais si en les regardant on croit parfois entendre un chant de l'Iliade, on sent aussitôt, au sentiment qu'elles expriment, qu'elles sortent du domaine absolu de l'anthropomorphisme païen. C'est le génie d'Homère transfiguré dans l'âme de Raphaël.

De ces deux vastes tableaux, le *Conseil des dieux* est le plus antique dans la haute acception de ce mot. En étudiant cette fresque, nous avons presque parcouru tout le cercle de l'Olympe, véritable famille divine dont Jupiter était le chef et le maître[1]. Nous

1. Neptune, frère de Jupiter; Junon, sa sœur et son épouse; ses deux filles, Diane et Pallas, les deux vierges divines; Vénus, sa troisième fille; ses quatre fils, Mars, Apollon, Vulcain et Mercure, sont les grands dieux qui paraissent dans la fresque de Raphaël, en compagnie de Pluton, de Bacchus, d'Hercule, de Janus, des dieux Fleuves, de l'Amour et de Psyché. Vesta et Cérès, sœurs de Jupiter, complétaient le nombre des douze grandes divinités grecques.

avons vu dans chacun des dieux et des héros une nature spéciale, une physionomie particulière, un degré d'idéal mesurant en quelque sorte à chacun sa puissance et sa divinité. Si l'on cherche un terme général de comparaison parmi les monuments antiques, on ne saurait trouver mieux que le bas-relief de l'autel du Musée capitolin. Sur ce monument, les dieux rendent hommage à Jupiter, au moment où il prend possession du ciel [1]. La composition, quoique beaucoup moins vaste que celle de Raphaël, montre avec évidence les caractères du génie plastique des anciens, et prouve clairement en quoi la conception du Sanzio se rapproche de l'antiquité et en quoi elle s'en éloigne. Sans doute il est difficile de trouver dans l'art moderne un dessin plus calme, plus majestueux, plus simple et plus grand que celui de l'Urbinate; et cependant, si on le compare au relief grec, on remarque aussitôt que ce calme et cette simplicité ne sont que relatifs, et que, pour la grandeur et la majesté des lignes, le peintre le plus illustre des temps modernes n'approche pas des artistes de l'antiquité. Jamais l'art de la Renaissance ne parvint à écarter toute image individuelle et à s'isoler complétement dans le culte de la beauté. L'âme chrétienne, quand elle se replie sur elle-même, s'élance trop facilement vers l'infini. Raphaël s'est préoccupé, plus que ne l'aurait fait un artiste ancien, du soin de

1. *Mus. Capitol.*, IV, 8. — Nous avons déjà cité ce monument, page 265 du présent volume.

faire entrer tous ses personnages dans l'intimité du drame au dénoûment duquel ils concourent ; il a voulu que chacun des dieux réalisât non-seulement sa propre harmonie, mais qu'il fût en outre en parfait accord avec l'harmonie générale, avec l'émotion qui est le fond même et l'essence du sujet. Et en agissant ainsi, Raphaël a fait acte de discernement et de goût. Les anciens admettaient que leurs grands artistes avaient eu une révélation particulière de certains de leurs dieux ; que Jupiter et Minerve s'étaient montrés eux-mêmes à Phidias, qu'Hercule était apparu à Parrhasius, que Polyclète avait calqué les traits et les formes de Junon sur la déesse elle-même, et que Praxitèle avait tenu l'Amour dans ses bras. On ne pouvait louer avec plus de grâce la beauté d'un chef-d'œuvre. Mais il fallait les yeux de la foi pour percevoir de telles révélations, et Raphaël ne croyait pas aux dieux de l'Olympe. Ils étaient pour lui comme une lettre morte qui pouvait sans doute parler encore avec éloquence à son esprit, mais qui ne disait rien à son cœur. Donc il n'eût produit que de froids pastiches, s'il eût uniquement poursuivi l'idéal absolu de ces divinités. Mais en cherchant dans l'antiquité des motifs d'inspiration personnelle, il a fait une œuvre véritablement originale, une œuvre où le culte de la tradition se manifeste avec une souveraine indépendance, une œuvre enfin digne de servir de couronnement à la Renaissance.

L'art de la Renaissance avait retrouvé l'art de l'antiquité ; mais tout en se passionnant pour le paganisme,

il poursuivit, à son insu peut-être, le but vers lequel le poussaient ses tendances et ses propres instincts. Malgré l'énorme érudition qui rayonnait alors de toutes parts, l'originalité dans l'art domina la critique, et ce fut un temps plein de séve et de fécondité. Raphaël, en qui se personnifie si admirablement le génie de cette époque, prouve à quel point l'art sut conserver sa valeur morale et ses qualités intimes. Ce fut une période d'interprétation, mais non pas de plagiat. Les fresques de la Farnésine nous montrent la chaîne des temps, longtemps interrompue, renouée désormais d'une manière indissoluble par une main puissante; elles proclament en même temps qu'un abîme sépare le siècle de Périclès du siècle de Léon X, et que du fond de cet abîme c'est le christianisme qui s'est élevé triomphant, assez fort et assez vaste pour embrasser dans un même amour tous les hommes et tous les temps.

L'originalité du Sanzio se dégage avec plus d'évidence encore dans les *Noces de Psyché*. Cette fresque est moins *antique* que la fresque du *Conseil des dieux*, l'accent moderne y est plus prononcé, le sentiment de la Renaissance y est plus vif. Nous avons suffisamment insisté sur ce point pour qu'il soit inutile d'y revenir. C'est surtout par le groupe principal de ce tableau que l'antiquité nous a offert d'intéressantes comparaisons. En présence de l'Éros et de la Psyché de Raphaël, nous avons étudié le groupe du Capitole et le bas-relief du Musée britannique. Nous aurions pu multiplier les exemples et retrouver, jusque sur les sarcophages, la

même étreinte mystérieuse de l'Ame et de l'Amour[1]. Toujours nous serions arrivés à la même conclusion : nulle part nous n'aurions vu plus de tendresse et plus de chasteté ; nulle part la félicité de l'Âme réunie à son divin époux ne nous serait apparue avec tant d'éloquence et de clarté. Quant à l'ensemble de la composition, il suffit de la rapprocher, soit des *Noces de Bacchus et d'Ariadne*, sur le sarcophage Casali[2], soit du *Lectisterne* reproduit par Millin[3], pour voir de suite les vives oppositions qui séparent le génie de l'antiquité du génie des temps modernes. Dans le bas-relief, de même que dans la peinture antique, on comprend que le destin pose son implacable main même sur la tête des héros et des dieux ; d'où la froideur qui règne au milieu de ces personnages si nobles et si fiers de geste et d'attitude. Dans le tableau de la Farnésine, au contraire, on sent le souffle du véritable Amour et de la liberté ; l'âme n'est plus enchaînée par la fatalité, elle s'élève radieuse et légère, elle anime et transforme son enveloppe matérielle, lui enlevant sans doute quelque chose de son inflexible beauté, mais lui imprimant à coup sûr une splendeur morale qu'elle n'avait point connue dans l'antiquité.

Si nous étudions enfin l'exécution générale de toutes

1. Montfaucon.
2. *Mus. Pio-Clement.*, V, c.
3. *Lectisterne*, ou banquet nuptial de Bacchus et d'Ariadne, assistés d'Hercule. — Millin, *Peintures de vases*, I, 36.

ces fresques, il ressort d'une manière évidente que les deux grands tableaux de la voûte sont peints avec plus de timidité, avec moins d'ampleur et de force que les tableaux des pendentifs. Cette différence tient-elle seulement à la difficulté plus grande de peindre horizontalement sur un plafond qui nous domine, que sur un pan de mur à peu près vertical et au niveau duquel on peut se mettre à volonté? N'est-ce pas plutôt que ces fresques ayant été faites les premières, le Sanzio a laissé Jules Romain et Francesco Penni seuls aux prises avec ses cartons? Il est possible en effet que Raphaël, surchargé de travaux et se fiant d'ailleurs à ses deux élèves de prédilection, n'ait vu leurs tableaux qu'une fois découverts, et que, peu satisfait, il ait voulu donner lui-même, sur les pendentifs, la mesure de ce qu'il entendait faire. C'est alors sans doute qu'il peignit, dans la fresque où Cupidon montre Psyché aux Grâces, cette figure sur laquelle nous avons particulièrement insisté[1], cette figure qu'il faut regarder sans cesse pour avoir constamment sous les yeux la seule échelle qui permette de mesurer et de comprendre partout la véritable pensée du maître.

Il y a d'ailleurs une dernière remarque à faire sur l'ensemble de ces fresques. Autant il est facile de reconnaître chacun des deux artistes qui ont interprété les grandes compositions de la voûte, autant il est difficile de dire que telle ou telle main a exécuté telle

1. Voir p. 191 du présent volume.

ou telle figure des pendentifs. Il n'y a jamais eu qu'une voix pour affirmer le Pippi dans le *Conseil des dieux* et le Fattore dans les *Noces de Psyché;* tandis qu'on a nommé tour à tour, et souvent contradictoirement, chacun de ces artistes en présence des autres tableaux. On a même, ainsi que nous l'avons vu dans le cours de cette étude, cité avec vraisemblance Raffaellino del Colle et Gaudenzio Ferrari, comme ayant également travaillé à ces fresques. Cela ne démontre-t-il pas qu'il y a dans les peintures des pendentifs une certaine unité de *faire* sous laquelle il faut voir constamment la main puissante qui a dirigé toute cette vaste entreprise? On peut observer, en effet, dans la Loge de la Farnésine aussi bien que dans la Loge Vaticane, de grands traits, largement tracés, venant par-dessus des touches indécises et timides projeter de vives clartés, qui donnent à tel muscle la force et la vie, à telle articulation l'élégance et la précision, à telle figure son accent véritable, à telle draperie le mouvement et la légéreté, à tout l'ensemble enfin le souffle de l'inspiration. Oui, Raphaël est là comme au Vatican. Il y est, à la vérité, au milieu de son école. Mais si l'on y sent cette vie collective et forte qui animait toute une génération d'artistes, on comprend en même temps que le foyer d'où la lumière émane est unique.

La preuve la plus évidente qu'on puisse fournir à cet égard se trouve dans les fresques de Jules Romain à

Mantoue. C'est là seulement qu'on apprend à connaître le plus grand des élèves de Raphaël, et c'est là qu'on voit quelle distance sépare du maître par excellence cet homme qui fut lui-même un maître. De quelle hauteur on descend quand on passe de la Farnésine au palais du T ou au palais ducal! En dehors de l'influence du Sanzio, Jules Romain tout à coup redevient lui-même, un grand artiste, plein de fougue et de tempérament, au goût quelquefois équivoque, oubliant avec trop de facilité les exquises délicatesses de la tradition de l'Urbinate, et se servant trop volontiers de l'antiquité pour satisfaire au penchant licencieux de son siècle.

Nous avons vu l'unité, la grandeur, la pureté d'impression qui saisit en présence des pendentifs et du plafond de la Farnésine. Pour se convaincre que le dessin de toutes ces fresques n'a pu appartenir à nul autre qu'à Raphaël, on n'a qu'à entrer dans la chambre de Psyché au palais du T. Dans la Loge de la villa d'Agostino Chigi toutes les figures sont nues et ne sauraient être autrement. Non-seulement on n'en éprouve aucun embarras, mais on se sent plus fort, plus dégagé du limon de la vie, plus près de l'idéal. Ce sont bien des déesses et des dieux qui nous entourent, ou plutôt ce sont de grandes images à travers lesquelles brillent de grandes idées. L'air qu'on respire au milieu de ces belles émanations est parfaitement pur. On croit vraiment être voisin du ciel, et l'on voudrait demeurer longtemps sous le charme de ce beau rêve. Il n'en est plus ainsi

dans la villa de Frédéric II Gonzague, à Mantoue[1]. Au lieu de la conception simple, grandiose de Raphaël, on a devant soi mille objets divers, sans concordance, sans enchaînement, sans système. Il faut un effort, une fatigue pour suivre la pensée du peintre, parce que cette pensée manque d'ordre. Il y a moins de nu qu'à la Farnésine, et cependant tout y est infiniment moins chaste; ce qui prouve une fois de plus qu'une figure vêtue peut être plus immodeste qu'une figure nue. Jules Romain n'a compris de la Fable que la superficie. Il a reproduit avec une verve inouïe cette enveloppe toujours gracieuse, trop souvent immorale. Il était de son temps. Raphaël, et c'est là sa grande gloire, fut supérieur à son temps. Ce que la société et la vie purent lui communiquer n'égala jamais ce qu'il tenait de la nature. Sa force était intérieure et toute spontanée. Sans doute les circonstances extérieures avaient ajouté à son talent; mais la beauté qu'il rêvait, inaccessible aux agitations du monde, était commune à tous les temps et à tous les hommes. La Providence marque à l'humanité les heures auxquelles chaque branche du développement de l'esprit atteint à la perfection : ce moment passé, la décadence arrive, et le monde entier s'épuise en vain pour refaire ce qui tout

1. Les peintures de la voûte de la chambre de Psyché au palais du T sont exécutées à l'huile, et celles des parois verticales sont peintes à fresque. Or, tandis que la fresque a conservé sa fraîcheur, les couleurs à l'huile ont foncé considérablement, se sont partout piquées, et, en maints endroits, sont déjà près de la ruine.

à l'heure surgissait sans effort. Après Raphaël, la peinture ne produisit plus que des beautés de second ordre, modifiables suivant les circonstances et suivant les lieux, n'ayant plus rien de commun avec cette uniformité sublime qui s'impose à l'admiration de tous les âges.

Jules Romain n'a pas eu le calme et l'élévation nécessaires pour planer dans la sphère où son maître avait trouvé la belle, la vraie, la saine antiquité, la seule qui mérite qu'on la regarde avec sympathie, la seule qu'il faille respecter et aimer comme une des formes inaltérables du beau et du vrai. Avec lui, on descend des hauteurs de l'Olympe pour s'égarer à travers les complications du roman. Et encore, combien l'ordonnance de chacun de ses tableaux est loin déjà de la sévérité qui préside aux dessins de l'Urbinate ! La science est grande assurément, la verve est merveilleuse, la facilité est inouïe, mais l'émotion n'est nulle part. Si le Pippi rencontre la grâce, elle est aussitôt obscurcie par une licence qui ne saurait s'unir à elle. Que viennent faire, dans les *Noces de Psyché,* ces allégories inutiles et inexplicables ? Pourquoi tout ce bruit autour de Psyché et de Cupidon, couchés sur le lit de l'hymen ? Pourquoi ces bacchanales pour célébrer de pareilles fêtes ? Est-ce Bacchus, sont-ce les satyres, les ménades et tout le cycle orgiastique qu'il faut convier aux noces idéales de l'Ame et de l'Amour ? Pourquoi transformer ainsi cette belle allégorie ? Comment, malgré toutes les qualités d'imagination et de style, ne

pas s'attrister devant un tel tableau? Et avec quel empressement on se reporte aussitôt vers le plafond de la Farnésine, où Raphaël a rappelé avec tant de majesté l'éternelle union de la terre et des cieux[1] !

1. Les mêmes fautes de goût doivent être imputées à Jules Romain dans ses nombreux travaux de Mantoue. Dans cette même chambre de Psyché, est un Polyphème dont l'énormité est monstrueuse pour l'étendue de la pièce. Dans une salle voisine, à propos du Zodiaque, le Pippi glorifie le plaisir et les sens. Plus loin, Phaéton apparaît d'une manière peu rassurante pour le spectateur : il se montre tout à coup après avoir fait un trou au plafond, semblable à un aérolithe dont la menace demeure incessamment suspendue. Dans la salle des stucs, le *Triomphe de l'empereur Sigismond* est bien dans la donnée de l'antiquité; mais si l'on compare cette frise aux compositions de Raphaël, il semble qu'on regarde les bas-reliefs de la colonne Trajane à côté des bas-reliefs du Parthénon. Que dire de la chambre des Géants, sinon qu'on en sort avec une impression pénible et presque douloureuse. Au contraire, dans le pavillon des bains, on éprouve un bien-être délicieux. C'est que là Jules Romain s'est tout à coup souvenu de Raphaël et de l'antiquité, qu'il s'est reporté vers les Loges du Vatican et vers les thermes de Titus, vers les bains du cardinal Bibbiena et vers les bains de Livie, et que, fortifié par ces souvenirs, il est arrivé sans effort à une décoration charmante. De même dans le palais ducal, où la *Scalcheria* seule rappelle les leçons du Sanzio.

LES TRIOMPHES DE L'AMOUR.

Il nous reste à parler encore des fresques qui remplissent les quatorze lunettes placées entre les pendentifs. C'est là que de nombreux Amours s'élèvent triomphants vers le ciel, célébrant à l'envi les exploits du fils de Vénus, et portant comme preuves de sa puissance les attributs des dieux vaincus par lui. Ces beaux enfants montrent à Psyché quel haut prix elle doit attacher à l'époux auquel elle va s'unir.

I. — On voit d'abord[1] un Amour lancé dans l'espace, tenant d'une main un arc et de l'autre montrant des flèches, dont il essaye la pointe avec l'un de ses doigts. Cet enfant est d'un admirable dessin. Deux moineaux volent entre ses jambes. Devant lui un autre Amour sort du sein des nuées et regarde vers la terre.

II. — Vient ensuite l'Amour vainqueur du maître des dieux. Il porte avec aisance sur ses épaules le foudre et les traits de Jupiter, et se joue pour ainsi dire de ces terribles attributs[2]. L'aigle dés-

1. En commençant par la gauche de la Loge.

2. On remarque sur le corps de cet enfant de très-beaux effets de clair-obscur.

armé plane avec majesté devant l'enfant vainqueur.

III. — Puis, l'Amour se montre armé du trident de Neptune. De beaux effets d'ombre et de clair-obscur sont répandus sur cet enfant. Une aigrette et d'autres oiseaux de mer voltigent autour de lui.

IV. — Dans l'arc suivant sont deux Amours, dont l'un tient la fourche de Pluton, et dont l'autre est presque couché sur Cerbère. Des oiseaux de nuit apparaissent au milieu des nuages.

V. — Les armes de Mars sont légèrement portées par un petit Amour, qui descend à tire-d'aile vers la terre. Deux faucons avides accompagnent la dépouille du dieu de la guerre[1].

VI. — L'arc et le carquois d'Apollon sont également enlevés par l'Amour, et c'est en vain qu'un hippogriffe[2] semble vouloir s'opposer à ce rapt.

VII. — De même, l'Amour a dépouillé Mercure de son *pétase* et de son *caducée*. Cet enfant se présente en raccourci, vu de bas en haut, et l'on sent que ces difficultés de perspective ne furent pas le fait de Raphaël.

VIII-IX. — Voici maintenant l'Amour vainqueur de Bacchus et de Pan. Ici il joue avec le thirse, entouré des fruits de la vigne, et tourne la tête vers une

1. L'expression de ces enfants s'élève, par des gradations savantes, de la grâce la plus tendre à la beauté la plus grande.

2. L'hippogriffe est une création fabuleuse inconnue à l'antiquité. Il appartient au moyen âge, et ce fut Bojardo qui, le premier, le consacra dans la poésie.

panthère qui s'acharne vainement après lui[1]. Là il porte le chalumeau du dieu rural[2].

X-XI. — Les deux Amours qui suivent se sont emparés des armes des héros. L'un élève légèrement au-dessus de sa tête un casque, sur un lourd bouclier qui projette une ombre transparente sur toute la figure du terrible enfant. L'autre se couche avec abandon sur les dépouilles du guerrier qu'il a vaincu.

XII. — Plus loin, ils réunissent à deux leurs forces pour porter la massue d'Hercule, tandis que vers eux s'avance la Harpie, à laquelle Raphaël a conservé le caractère de beauté qu'elle possède dans les traditions primitives recueillies par Homère et par Hésiode[3].

XIII. — Vulcain aussi a été dépouillé de ses instruments de travail, et voici l'Amour qui s'élance portant les tenailles et le marteau du divin forgeron[4]. A côté est une salamandre qui semble sortir du milieu des flammes.

XIV. — Enfin, pour montrer que la terre et les eaux sont soumises à l'empire de Cupidon, un dernier Amour conduit avec facilité un lion et un hippocampe[5].

Tous ces Amours sont d'une exécution magistrale.

1. Cet enfant respire une ivresse idéale.

2. Cet enfant est plein d'ardeur, de malice et de force.

3. Ce ne fut que plus tard seulement que les Harpies apparurent avec les caractères hideux que leur donna la poésie, depuis Eschyle.

4. Cet enfant exprime une superbe ironie.

5. La plus grande poésie rayonne dans cet enfant.

On voit encore, malgré les altérations et les restaurations qu'ils ont subies, que presque tous ont été entièrement peints et achevés à *bon-fresque*. Ces gracieuses figures n'ayant qu'une importance secondaire à côté des fresques de Psyché, les élèves, chargés d'un fardeau moins lourd, l'ont porté avec plus d'indépendance, leur verve et leurs qualités personnelles ont pu se montrer tout en pénétrant d'une façon plus intime la pensée du maître. Ces allégories sont comme de délicieuses modulations qui accompagnent avec des variétés infinies le motif principal. Comme tous ces Amours triomphants n'étaient que des émanations de l'Amour par excellence, qui, après avoir retrempé l'Ame par le sacrifice, s'unit à elle au sein de l'infini, leur valeur pittoresque devait presque s'effacer devant la perfection des figures principales, et ils durent être peints d'une manière plus libre, je dirai presque plus lâchée. On put donc les mener à fin sur l'enduit frais, sans qu'il fût besoin de les reprendre par des retouches à sec. Or, c'est cette dernière et exquise suavité que le maître avait à loisir imprimée à chacun des tableaux de Psyché, c'est ce travail *a tempera* que le temps a détruit dans les fresques principales. Il faut le redire encore, ce que nous voyons aujourd'hui dans maints endroits de ces fresques, ce ne sont plus que les dessous, la préparation, la charpente d'une belle peinture. Au contraire les Amours qui portent les attributs des dieux, n'ayant presque rien perdu, nous semblent maintenant plus soigneusement peints

que les grandes figures des pendentifs. De sorte que l'équilibre de ce magnifique ensemble se trouve aujourd'hui non-seulement rompu, mais presque renversé.

Il m'a paru, d'après des observations attentives et bien des fois répétées, qu'on pouvait, avec quelque vraisemblance, attribuer les tableaux des six premières lunettes à l'artiste qui peignit les premières fresques des pendentifs, c'est-à-dire au Fattore; que Jules Romain se retrouvait dans les Amours portant les attributs de Bacchus et de Pan[1]; et que dans les autres[2] on reconnaissait Raffaellino del Colle, qui aurait pris une si grande part à l'exécution des fresques de Psyché. A cet égard, du reste, je suis loin de rien affirmer, et si je hasarde une opinion, je ne le fais que sous toute réserve. Il est possible d'ailleurs que d'autres artistes encore aient travaillé à la Farnésine sous la direction de Raphaël. On a cité entre autres le Milanais Gaudenzio Ferrari[3], et certains effets de lumière et de clair-obscur donneraient peut-être raison à cette conjecture.

Mais quels que soient les noms qu'on veuille mettre en avant, il ne les faut encore ici prononcer qu'après Raphaël, car tous ces beaux enfants appartiennent bien réellement au maître, et font partie de cette fa-

1. VIII et IX. Ces deux tableaux entourent le Mercure descendant du ciel, qui est incontestablement du Pippi.

2. VII, X, XI, XII, XIII, XIV.

3. Titi, *Descrizione delle pitture*, p. 34.

mille innombrable dont nul autre que lui n'a le droit de revendiquer la paternité. Plusieurs dessins dont l'authenticité n'est pas douteuse prouvent que ces allégories ont été conçues et dessinées par le Sanzio[1]; et quand même ces dessins n'existeraient pas, l'étude des fresques suffirait pour faire reconnaître l'Urbinate. Lui seul a su imprimer à cet âge heureux ce degré d'éloquence. Ces figures ont une telle souplesse, un tel élan, qu'elles échappent à la description. Comment énumérer cette variété de gestes, de mouvements, d'attitudes, ces expressions diverses et cette profondeur de sentiment dans un âge où l'innocence ajoute à la beauté? Ces créatures délicieuses se meuvent avec une aisance infinie à travers les nuages et au milieu de l'azur du ciel. Elles semblent être là dans leur élément, elles ont vraiment quelque chose de divin et reflètent des idées à la fois charmantes et sévères. On les rencontre à chaque pas dans l'œuvre de Raphaël, portant avec elles la poésie des souvenirs et le mystère de l'espérance. Nous les avons vues pleurer avec Galatée, partager ses nobles aspirations; nous les avons retrouvées avec les Sibylles et les Prophètes, sous des traits moins tendres, mais plus fiers, faisant retentir, au milieu des temps anciens, l'accent de l'avenir et de la vérité; nous les avons aperçues en compagnie des messagers célestes qui pré-

1. Voir le charmant dessin du cabinet de Dresde, et la belle esquisse de l'Amour portant les attributs de Vulcain, dans la collection Teyler, à Harlem.

sident aux évolutions des planètes; ce sont elles qui nous ont conviés aux noces d'Alexandre et de Roxane; elles aussi qui nous ont introduits dans l'intimité du cardinal Bibbiena; elles encore qui nous sont apparues dans les frises de la villa Madame; elles enfin qui célèbrent à l'envie la gloire de Psyché, et qui inclinent, devant l'Ame triomphante, toutes les puissances du ciel et de la terre vaincues par l'Amour... Il est impossible de ne pas nous retourner encore une fois vers cette multitude d'enfants, tour à tour joyeux et touchants, que Raphaël, au milieu de toutes ses compositions profanes, a répandus à profusion, comme les fleurs des champs dont la nature égaye et parfume les plus riches moissons. Fixons à jamais en nous tous ces chers souvenirs. Ce n'est pas ici le lieu de parler de cette beauté suprême de l'enfance, je dirai presque de cette religion, que l'Évangile a révélée au monde et dont Raphaël a été l'interprète par excellence. Cependant on ne saurait trop remarquer combien, dans tous ces enfants profanes, l'expression religieuse est profonde. Le maître a beau faire, il ne peut abdiquer ses sentiments chrétiens, et quelle que soit son admiration pour l'antiquité, sa main obéit sans cesse aux élans de son cœur.

L'étude des monuments antiques nous éclaire encore ici de ses témoignages irrécusables. Ces triomphes de l'Amour, que le Tasse allait bientôt chanter, l'antiquité les avait dès longtemps célébrés, et Philippe leur avait consacré, au temps d'Auguste, une de ses épi-

grammes[1] : « Voyez, dit le poëte grec, ces Amours « chargés des armes qu'ils ont ravies au ciel; voyez- « les portant les dépouilles des dieux immortels, celui- « ci enlevant l'arc d'Apollon, celui-là le bouclier de « Mars, et cet autre le foudre de Jupiter. » Quinze siècles après, les ombrages de *Bello Sguardo*[2] redisaient cette antique glorification de l'Amour..., de l'Amour

Che fa spesso cader di mano a Marte
La sanguinosa spada, ed a Nettuno,
Scotitor della terra, il gran tridente,
E le folgori eterne al sommo Giove[3].

Or, de même que Raphaël avait peut-être inspiré quelques-uns des plus purs accents de la poésie italienne, de même aussi les artistes de la Grèce et de Rome avaient dû précéder le poëte de Thessalonique. On retrouve, en effet, dans l'art antique nombre de preuves des triomphes de l'Amour sur les dieux. Sur une pierre gravée du Musée capitolin, on voit Hercule qui, après avoir porté le monde sans fléchir, s'incline sous l'étreinte de l'Amour, en agitant vainement sa massue désormais impuissante[4]; tandis que sur une

1. Le poëte grec Philippe, de Thessalonique, vivait, selon les uns, au temps d'Auguste, et, selon d'autres, était contemporain de Nerva et de Trajan.

2. *Bello Sgardo* était le Versailles des ducs de Ferrare. C'est dans ce palais que fut représentée pour la première fois l'*Aminta* (1573).

3. *Aminta*, v. 6.

4. D'après le style du dessin, il est probable que cette composition est imitée d'une statue de Lysippe. On reconnaît, en effet, dans

autre intaille, qui semble le complément de la précédente, cinq petits Amours jouent avec la massue du héros désarmé[1]. Un bas-relief sur ivoire nous montre également les Amours proclamant les victoires qu'ils ont remportées sur Mercure[2]. Sur les faces latérales d'un autel triangulaire, trois Amours portent fièrement les armes de Mars[3]. D'autres Amours, sur un bas-relief du Musée capitolin, promènent triomphalement les dépouilles d'Hermès, de Bacchus et de Diane elle-même[4]. Sur un bas-relief du Louvre, apparaît le trône mystérieusement voilé de Saturne, avec des Amours soutenant de chaque côté les armes et les attributs du dieu caché[5]. Enfin, sur le bas-relief de Saint-Vital de Ravenne, nous retrouvons le trône également voilé de Neptune, entouré d'Amours qui jouent avec la conque marine et avec le trident. Raphaël a connu certainement ce dernier bas-relief; des dessins où l'on sent la pensée du maître avaient été exécutés d'après l'*antique,* ainsi que le témoigne la belle gravure d'Augustin Vénitien. Les *Triomphes de l'Amour* qui accompagnent

la figure d'Hercule, de grandes analogies avec l'*Hercule Farnèse* du musée de Naples, et avec l'Hercule décrit par Nicétas.

1. Cette intaille est d'une grande beauté. (*Mus. Capit.,* IV, 87.)

2. Un de ces Amours, armé du caducée, est promené sur un char traîné par deux béliers, que dirige un second Amour; deux autres Amours ouvrent la marche, un dernier est debout derrière le char. Ce bas-relief a été reproduit par Buonarotti. (*Medagl. antic.*)

3. L'un d'eux porte le casque du dieu, l'autre est armé de l'épée et le troisième tient le bouclier. (Musée du Louvre.)

4. *Mus. Capitolin,* IV, 30.

5. Millin, *Monum. ant. inéd.,* I, pl. XXIII.

les fresques de Psyché ne sont donc que des répétitions d'une pensée familière à l'antiquité. De même aussi les vers du Tasse sont une traduction presque littérale des vers de Philippe. Mais il y a entre les dessins de Raphaël et les monuments antiques qui viennent d'être cités la même différence qu'entre les accents du poëte italien et la langue poétique de la Grèce. Nulle part on ne trouve, au milieu des souvenirs que nous avons évoqués, ce sentiment profond, ce respect, ce culte de l'enfance, qui ont si constamment préoccupé le Sanzio. On rencontre assurément dans l'art antique d'admirables enfants, mais on ne saisit pas en eux la même chaleur, le même amour, la même émotion. Cette manière de voir se trouvera confirmée si l'on regarde les nombreux enfants répandus par l'antiquité au milieu de ses compositions plastiques ou de ses peintures, et si l'on se souvient en même temps des enfants qui circulent sans interruption à travers l'œuvre entière de Raphaël. Considérons, d'une part, soit les beaux génies bachiques qui s'avancent processionnellement sur le sarcophage du Musée vatican[1], soit la marchande d'Amours, si populaire parmi les tableaux d'Herculanum[2]; rappelons, d'autre part, soit les génies qui accompagnent au Vatican les allégories de la chambre de la *Segnatura*, soit les enfants qui animent la plupart des gravures de Marc-Antoine, et

1. *Mus. Pio-Clement.*, V, 13.
2. *Pittor. d'Ercol.*, III, 7.

cette étude comparative démontrera à chaque instant qu'un dieu inconnu à l'art antique s'est révélé à l'art moderne, et que ce dieu s'est fait enfant et faible pour s'imposer au monde par un nouvel amour, qui s'appelle la Charité.

Tous les tableaux des pendentifs et des lunettes sont entourés de guirlandes de fleurs peintes par Jean d'Udine. La variété de ces encadrements est pour ainsi dire infinie. Ce sont de véritables chefs-d'œuvre de goût, de grâce et d'imagination. Il semble que toutes les fleurs et que tous les fruits de la création aient été jetés là par enchantement... Ou plutôt tous les trésors du règne végétal prodiguent à l'envi leurs riches couleurs et leurs parfums exquis, pour rendre hommage aux divins symboles... Ces fleurs ont conservé leur fraîcheur : elles sont comme une ébauche de la vie et de la beauté, à côté de la vie elle-même et de la beauté par excellence; elles accompagnent de leur sensibilité silencieuse les accents sublimes de l'Ame et de l'Amour. Au point de vue de l'exécution, ce sont là des modèles qu'on n'a jamais dépassés et qu'on a rarement égalés [1].

1. Jean d'Udine n'avait pas peint ces guirlandes de fleurs jusqu'à la corniche de la Loge. Il en restait encore à peindre plusieurs palmes, qui furent habilement exécutées sous la direction de Carle Maratte, lors de la restauration qui eut lieu au XVIIe siècle. Les cintres des fenêtres simulées en face des arcades extérieures, étaient

Avant de quitter ce palais et ces fresques, il faut protester contre les bruits qui s'acharnent encore aujourd'hui, dans cet endroit plus que partout ailleurs, contre la renommée de Raphaël. Dès que le Sanzio fut mort, « dès que le siècle eut perdu « son printemps[1], » on commença à dire que, plus épris de sa maîtresse que de son art, il avait délaissé ses travaux pour s'abandonner aux voluptés grossières, et l'on n'a cessé depuis trois siècles de répéter cette invention sous toutes les formes. On a ajouté qu'Augustin Chigi, désespérant de voir le Sanzio poursuivre et achever son œuvre, avait amené et logé dans sa villa la femme aimée du peintre, afin que celui-ci pût mener de front ses amours et ses fresques. On a montré enfin ce beau génie trouvant la mort à la fleur de l'âge pour avoir abusé de la vie. Cette antithèse ridicule était à la portée du plus grand nombre, et elle a fait son chemin : elle est passée maintenant à l'état de légende dont la vérité aura difficilement raison. Nous avons déjà protesté et nous protestons encore contre de pareilles imputations. Raphaël s'éteignit jeune encore parce que ses forces ne purent supporter son génie ; il est tombé sous le poids d'une vie intellectuelle trop

également demeurés sans décoration, et cette partie du mur restée blanche formait un contraste fâcheux avec les tableaux existants. Des motifs d'architecture, peints avec talent par Domenico Paradisi et Giuseppe Belletti, vinrent combler cette lacune et compléter cet ensemble.

1. Comme disait Périclès, en pleurant les héros morts pour la patrie.

intense. Aucune preuve historique n'affirme les excès amoureux de ce grand homme : mais l'histoire parlerait-elle, que je l'accuserais de mensonge, tant il est impossible d'admettre le contraste d'une vie débauchée avec des pensées dont la chasteté ne s'est jamais démentie, avec des œuvres dont la progression a été constante depuis la première jusqu'à la dernière heure. L'artiste qui, au moment de mourir, peignait la *Transfiguration*, était en pleine possession de lui-même. Que Raphaël ait aimé, cela est certain ; que cette nature, si tendrement sympathique, se soit éprise d'une femme dont la jeunesse et la beauté l'avaient charmé, cela est incontestable ; que cette femme enfin, en laissant complétement libre le génie de l'Urbinate, ait exercé sur son talent quelque influence, je dirai même quelque empire, cela n'est pas douteux. Mais il n'est pas moins évident que si les traits de sa maîtresse venaient comme d'eux-mêmes s'offrir à son pinceau, c'est que son cœur les lui montrait sous un jour qu'éclairait l'idéal.

En poussant souvent jusqu'à l'immoralité l'amour de l'art et du beau, la Renaissance avait suivi la trace de l'antiquité. Apelle ayant vu la courtisane Laïs près de la source de Pirène, l'emmena avec lui. De même Raphaël, ayant aperçu sur les bords du Tibre la fille d'un *fornaro*[1] du Transtévère, fut frappé de sa beauté, aima la *Fornarina* et lia sa vie à la sienne[2]. C'est

1. *Fornaro,* boulanger.

2. Divers projets de sonnets écrits sur des études relatives à la

ainsi que la renommée de Périclès a porté sur ses ailes, à travers les siècles, la beauté d'Aspasie, et que le nom de Phryné est venu jusqu'à nous en compagnie du nom de Praxitèle.

Raphaël fut de son temps; mais il le domina et fut, comme artiste, supérieur aux égarements de ses contemporains. S'il aima, il n'abusa pas de l'amour. S'il s'inspira souvent d'un modèle chéri, ce fut pour n'en montrer que les perfections, ce fut pour le transporter dans les hauteurs où l'humanité s'efface. Jamais la forme ne lui fit oublier l'art, jamais il n'exalta la ma-

Dispute du Saint-Sacrement et conservés dans les collections de Vienne, d'Oxford, de Londres et de Montpellier, indiqueraient que la passion de Raphaël date d'une époque voisine de son arrivée à Rome. (Passavant, t. I, p. 182 de l'édition française.) — On lit dans une note manuscrite du XVI[e] siècle, en marge d'une édition de Vasari, de 1568, appartenant à l'avocat Giuseppe Vannutelli à Rome, à l'endroit même où il est question de la maîtresse de Raphaël : *Ritratto di Margarita donna di Raffaello*... et plus bas : *Margarita, che pareva viva.* (Visconti, *Storia del trovamento delle spoglie mortali di Raffaello Sanzio da Urbin,* Roma, 1863, p. 85.) — Missirini donne pour père à cette femme un fabricant de soude, qui demeurait près de Santa Cecilia, dans le Transtévère. (Missirini, à R. Arrigoni, dans la traduction de la *Vie de Raphaël,* par Longhena, p. 657.) — Je n'ai pas, du reste, à m'étendre ici sur les recherches et sur les prétendues découvertes auxquelles a donné lieu la maîtresse du Sanzio. Une seule chose est certaine, c'est que Raphaël aima une jeune fille, avec laquelle il vécut jusqu'à sa mort. Je ne vois pas de raison suffisante pour changer le nom de la *Fornarina* sous lequel cette jeune fille vit pour la postérité. Enfin, chaque fois que je passe dans la *Via Santa Dorotea,* sur la rive droite du Tibre, je m'arrête volontiers devant la petite maison qui porte le numéro 20, et, après avoir considéré l'élégance de l'encadrement qui entoure la fenêtre de cette modeste habitation, je crois sans répugnance que là naquit l'enfant qui devait être un jour aimée de Raphaël.

tière aux dépens de l'idée. L'étude que nous venons de faire est une preuve éclatante de la chasteté de ce génie, auquel son siècle eût tout permis. Que n'aurait-il pu oser en suivant pas à pas le récit d'Apulée? Et cependant, dans la longue carrière que lui fournit ce roman, on ne découvre pas un trait qui ne se puisse avouer. Il n'a pris à la Fable que son élément poétique, et, après l'avoir méditée dans son cœur, après l'avoir transformée en sa propre substance, il l'a transcrite tout entière en caractères lisibles pour tous, au milieu des célestes clartés[1]. On peut presque dire que Raphaël a restitué dans ses fresques le symbole défiguré par Apulée. Il semble que ce soit des lèvres mêmes du divin Platon qu'il ait entendu cette histoire, tant les situations générales auxquelles il l'a réduite sont grandes et simples, sévères et d'une belle ordonnance. J'ai toujours été frappé, plus que par aucun commentaire, de l'évidence avec laquelle ces peintures rattachent la tradition mythologique à la vérité de l'Évangile. Le Sanzio connaissait sans doute les mystiques explications du moyen âge, et notamment celle qu'avait donnée saint Fulgence au commencement du VIe siècle; mais ce n'est pas là qu'il paraît avoir cherché son inspiration. D'ailleurs l'évêque de Ruspina avait été, comme son temps, doctoral et subtil, et les plans secondaires au milieu desquels il s'était arrêté et

1. On trouvera, à l'Appendice (lettre B), sur les dessins gravés par le *Maître au Dé* et par Augustin Vénitien, un travail qui est le complément de cette étude.

complu lui avaient caché le fond même de l'antique allégorie. L'Urbinate, au contraire, a compris avec la simplicité de son cœur et de son génie une légende à la fois digne d'Homère et digne de Moïse[1]. Il savait que l'âme est ce qui élève l'homme au-dessus de toutes choses au monde, et que l'artiste qui s'applique à en traduire les aspirations place son but le plus haut possible. Il emprunta donc à l'antiquité ses personnages, parce qu'il les considérait comme les types les plus beaux que l'esprit de l'homme eût jamais conçus, les plus dignes, par leur grandeur et leur popularité, d'exprimer les nobles sentiments que reflète l'humanité. L'Ame placée en présence du beau, le sentiment chrétien sous la forme païenne, voilà ce qu'il faut voir dans les fresques de la Farnésine. C'est ainsi que, sans aucune prétention au mysticisme, mais seulement par le charme de la grâce et par la passion d'un cœur vraiment épris du beau, Raphaël a eu la gloire de rendre populaire dans l'art moderne la fable la plus populaire de l'antiquité.

1. Voir la belle introduction du poëme de M. de Laprade.

CONCLUSION.

Le monde chrétien portait en lui, dès la fin du XIIIe siècle, l'indépendance qui fit le fond de l'art antique au temps de sa splendeur. Dès que la cité eut trouvé moyen d'assurer sa liberté, la beauté commença à prendre conscience d'elle-même. Cependant de nombreuses entraves mirent obstacle encore à son développement. Pour le peuple grec, qui s'était révélé dans ses dieux, l'art et la religion avaient vécu en parfait accord, ou plutôt la mythologie des Hellènes, en n'exprimant que des vérités relatives, accessibles aux moyens de l'humanité, avait été la religion même de l'art. Le christianisme, au contraire, vu la sublimité de ses dogmes, vu l'absolu des croyances qu'il impose, n'avait plus les mêmes racines dans la réalité; l'art, en voulant le saisir, courait risque sans cesse de s'égarer au sein de l'infini. C'est en prévoyant ce danger, que le moyen âge s'opposa à toute manifestation spontanée. La Renaissance, au contraire, travailla

sans relâche pendant deux siècles à briser les chaînes qui retenaient la science, et ce fut seulement au commencement du XVI[e] siècle que l'art conquit dans sa forme une entière franchise. On vit alors quelques génies prodigieux prendre une notion plus exacte et plus claire d'eux-mêmes, et s'élever d'un essor puissant jusqu'aux sphères les plus hautes. Mais cette condition nouvelle portait en elle les germes d'une prochaine décadence, et l'absence de règles devait aboutir promptement à la corruption. Nous avons vu comment Raphaël, alors même qu'il s'était pénétré de l'esprit de la Fable, n'avait jamais abdiqué son âme de chrétien; comment il s'était tenu au-dessous et au-dessus de ses modèles; comment, sans atteindre peut-être jamais à la perfection des lignes classiques, il s'était relevé sans cesse par le sens moral de son interprétation. Jetons autour de lui un coup d'œil rapide, et cherchons si quelque autre a autant approché de la beauté antique, en lui imprimant l'empreinte noble et touchante du sentiment moderne.

Léonard de Vinci, qui appartient au XV[e] siècle par les quarante-huit premières années de sa vie, est un des esprits qui jettent la plus vive lumière sur la Renaissance arrivée à l'apogée de sa force au commencement du XVI[e] siècle. Doué de facultés universelles, il excella dans tout, mais sans prendre le temps de fixer ses conquêtes. Sculpteur, peintre, architecte, ingénieur, mathématicien, poëte et musicien, il fut le premier à couvrir de la perfection de la forme la profon-

deur de l'idée. Les plus étroites affinités le liaient à Verocchio son maître : le même goût, les mêmes admirations, un désir immodéré d'être irréprochable en toutes choses. L'un et l'autre, ils revenaient sans cesse sur la même pensée, ne trouvant jamais un ouvrage assez fini et le laissant souvent inachevé ; ils s'occupaient avec la même passion de chevaux, de musique ; surtout ils aimaient l'antiquité d'un amour sans borne[1]. Deux ou trois voyages à Rome avaient exalté l'enthousiasme de Léonard. Constamment préoccupé de la grande harmonie de l'art antique, toujours en quête de ce qu'auraient pu lui révéler les écrits d'Asclépiodore, de Parrhasius et de Polyclète, il avait poursuivi, dans son *Traité de la divine proportion*, la solution de ce problème[2]. Il ne la trouva pas sans doute, puisqu'il voulut s'humilier jusque dans la mort devant la supériorité des anciens, et qu'il fit dire à Platino Piatto, dans une épitaphe latine composée pour lui de son vivant :

> Mirator veterum discipulusque memor,
> Defuit una mihi symmetria prisca; peregi
> Quod potui : veniam da mihi, posteritas.

Une chose avait donc manqué à cet admirateur des anciens, leur science des proportions. Esprit chercheur et perpétuellement troublé, il lui manqua aussi, pour

1. De nombreux dessins témoignent de cet amour.
2. Le franciscain Fra Luca Paciolo avait traduit et commenté Vitruve. Ce fut pour servir de complément à ce travail que Léonard composa son *Traité de la divine proportion.*

se rapprocher de l'*antique*, le calme et la sérénité. Il scrutait sans relâche la nature, s'évertuait à lui donner l'empreinte d'une abstraction qui n'existe qu'en dehors de toute réalité, et s'éloignait ainsi de la tradition classique. L'esprit, dans l'art grec, loin de compliquer la nature, l'épure et la simplifie; il est toujours présent et manifeste au sein de la matière, il la pénètre et se l'approprie, au point qu'elle apparaît comme l'existence visible de l'esprit lui-même [1]. Pour Léonard, au contraire, l'idée se dérobe sans cesse; il a beau approfondir et fouiller plus avant, il ne la peut fixer, et quand il l'a circonvenue dans des liens tellement serrés et étroits qu'il est impossible de rêver rien de plus rigoureux, il semble qu'elle se transforme subitement pour lui échapper encore. De là le mystère et le charme propres à ce maître, mais tout à fait en dehors de l'antiquité. L'idée de la perfection l'arrêtait à chaque pas, et on pourrait lui appliquer le mot de Pline sur Callimaque, *semper calumniator sui*. Nul n'a mis avec autant de puissance un corps en relief sur une surface plane. Mais combien il s'éloigne de la simplicité des formes antiques! Les ombres et les lumières sont combinées avec une science si merveilleuse, qu'elles se noient ensemble, font oublier la ligne et perdre la trace du contour. C'est le contraire de tout ce qu'on voit dans la peinture des anciens. Que de précautions il

1. Hegel a développé ces idées dans ses *Considérations sur l'art classique*.

met à peindre les figures de femmes! Avec quelle patience de génie, sur une tête chargée d'ombres, il concentre la lumière sur un point unique! Avec quel amour, avec quelle précieuse appréhension il y revient sans cesse! Il avait un tel respect de son art qu'il tremblait en touchant ses pinceaux, *parea che d'ogni hora tremasse quando si ponea a dipingere*[1]. Semblable en cela aux peintres fervents contemporains de Dante :

> Similemente operando all' artista
> Ch' ha l'abito dell' arte e man che trema [2].

Le Vinci préféra toujours la grâce à la force. Jamais il n'avait fini : il fouillait, scrutait, modelait à l'infini son ouvrage. Plus il avançait, plus il perfectionnait, plus il croyait avoir encore à faire et s'éloigner du but. De là l'attrait invincible de ses peintures, de là ses expressions impénétrables. On regarde, on admire, et l'on ne comprend pas; on cherche, on s'obstine, et l'on s'égare davantage; on ne peut cependant s'en détacher, et l'on se sent pris de vertige en présence de l'abîme sans fond. Voilà ce qu'on éprouve devant la Léda, devant le Bacchus du Louvre, qui fut originairement un saint Jean, aussi bien que devant la sainte Anne et devant les portraits de Mona Lisa, de Cecilia Gallerani, et de cette Catarina di San Celso qui jouait à Milan, au milieu du XVe siècle, le rôle d'une courti-

1. Lomazzo, *Trattato della pittura*, c. 31.
2. *Paradiso*, canto XIII.

sane grecque du temps de Périclès[1]. C'est partout le même souffle, la même poésie, la même chaleur, la même vie, la même séduction, le même magnétisme dans le regard, les mêmes enchantements sur les lèvres, le même sourire mélancolique et tendre, la même mobilité, on pourrait presque dire la même perfidie. Léonard, avec tout son génie, ne put atteindre à la noblesse et à la simplicité de l'*antique*, non plus qu'à la chasteté des inspirations purement chrétiennes[2]. Il se tint entre ces deux termes, réalisant un idéal particulier, une grâce mystérieuse et spéciale, la grâce lombarde, qui jaillit des profondeurs de la pensée, de la passion, de la volonté humaine pour se perdre à travers les sommets inaccessibles et immaculés des Alpes. Donc le type créé par Léonard et poursuivi par l'école lombarde n'a rien qui rappelle directement la tradition classique. C'est une beauté qui ne ressemble à aucune autre, et que la Renaissance a laissée au seuil de l'Italie pour charmer et retenir quiconque fait un pas sur cette terre privilégiée[3].

1. Elle dansait, chantait, improvisait, et, nouvelle Hérodiade, captiva Louis XII dans le banquet que lui donna Antonio Pallavicino.

2. Hâtons-nous de faire nos réserves pour la *Cène* de Sainte-Marie des Grâces, chef-d'œuvre unique, dont les perfections en tous genres sont au-dessus de la critique.

3. Luini, qu'il faut nommer tout de suite après Léonard, a eu avec l'antiquité des rapports peu fréquents. La fresque de *Vénus faisant forger les flèches de l'Amour* montre avec quelle timidité et avec quel peu de bonheur il abordait la mythologie. Ses Amours

Tandis que Léonard remplissait le nord de la péninsule de l'accord merveilleux de toutes les facultés humaines, Michel-Ange, au foyer même de la Renaissance, prodiguait les témoignages d'un génie plus vaste encore, bien que moins universel. La fresque de Santa Maria della Pace, que je ne pouvais éviter de rapprocher des peintures de la chapelle Sixtine, m'a conduit à parler déjà du Buonarotti à propos du Sanzio. Je me suis efforcé de rendre à ces hommes incomparables ce qui leur était dû, et loin de chercher à diminuer l'un en l'opposant à l'autre, je voudrais pouvoir les grandir encore tous les deux, s'il était possible de les placer plus haut dans l'admiration universelle. Mais on ne porte pas atteinte à la gloire de Michel-Ange en disant qu'il y eut incompatibilité de nature entre lui et l'antiquité. Pour le démontrer, on n'a qu'à regarder, en face des chefs-d'œuvre du maître florentin, un fragment antique de premier ordre; qu'à mettre, par exemple, les statues du tombeau de Julien et de Laurent de Médicis en présence des marbres détachés du fronton occidental du Parthénon. Ce qui frappe surtout dans une figure telle que l'Ilissus, c'est la vérité de la vie sous une superficie tranquille et calme. La nature y coule à pleins bords,

ressemblent à ses *Bambini*, et sa Vénus s'éloigne plus encore de la véritable Aphrodite. (Cette fresque est restée jusqu'en 1862 à la villa Sommariva, sur le lac de Côme; elle est maintenant au musée du Louvre). Luini est plus près de l'antiquité dans sa fresque du Sposalizio, à Saronno. Il y a là certaines figures dignes d'être mises en regard des beaux camées antiques.

au milieu d'une atmosphère d'une limpidité merveilleuse. Réveillé par le bruit de la lutte entre Neptune et Minerve, le dieu-fleuve se soulève à demi avec une curiosité empreinte d'une nonchalance grandiose. On voit le corps d'un dieu qui vit de repos et non pas de combats; ses formes sont vigoureuses sans être énergiques. La science de l'artiste est immense, aisée, délicate, d'une discrétion exquise, présidant à tout sans se montrer nulle part. Si nous nous tournons ensuite vers les statues du Jour et de la Nuit, de l'Aurore et du Crépuscule, notre impression change aussitôt. L'inquiétude, le sentiment pénible de notre faiblesse viennent se mêler à la jouissance de l'admiration. Une signification vague, qu'on ne rencontre jamais dans une œuvre grecque de grand style, laisse l'esprit flottant et indécis. La femme couchée sur le tombeau de Jules II peut bien, puisqu'elle dort, représenter la Nuit; mais suffit-il de placer en face un homme aux formes athlétiques, pour éveiller l'idée du Jour? Assurément, en présence de la mort, ces manifestations exagérées de la vie couvrent une pensée philosophique. Ces figures proclament bien haut leur vitalité, leur force; elles font voir avec ostentation leurs épaules puissantes, capables de soutenir le monde, et tout cela bientôt ne sera plus que poussière. Les muscles s'accusent avec volupté; tour à tour ils se détendent et se roidissent à plaisir, pour prouver qu'ils ont la connaissance exacte des mouvements qu'ils peuvent produire. Il y a là une hardiesse, une fougue, une témérité

inouïes. Michel-Ange regardait presque de la même hauteur les combinaisons savantes et cachées qui avaient dicté les œuvres classiques, et les contours purs et roides de la première Renaissance. Il disait que *celui qui s'habitue à suivre n'ira jamais devant.* En effet, il ne suivait personne, et personne aussi n'aurait dû le suivre dans la route mystérieuse où il s'aventurait. Cet esclave du tombeau de Jules II n'est-il pas la création même de l'artiste, ne sort-il pas du néant pour commencer la douloureuse expérience de la vie? Ce que Pétrone disait des dessins de Protogène, on peut le dire des conceptions de Michel-Ange: il est impossible de les voir sans terreur, *sine quodam terrore.* Derrière les improvisations du maître, on aperçoit sans cesse le cadavre étendu sur le tréteau de la salle mortuaire de l'hôpital *San-Spirito,* et les lueurs sinistres qui éclairent la lugubre veillée. C'est là le point de départ. C'est là le triste et sublime échafaudage qu'il laisse trop apercevoir à travers les enveloppes de la vie. Mariette a écrit, dans les notes qu'il a ajoutées au livre de Condivi : « Michel-Ange commençait par « établir la carcasse d'une figure, c'est-à-dire il en « dessinait le squelette, et quand il était assuré de la si- « tuation que les mouvements de la figure faisaient « prendre aux os, il les revêtait de leurs muscles, en- « suite il les couvrait de chairs. » Jamais les anciens n'ont suivi cette voie d'analyse; ils n'ont pas gravi ce calvaire; ils n'ont guère travaillé que d'après des modèles vivants, et sont arrivés par synthèse à la perfec-

tion. Moins savants sans doute que Michel-Ange, ils ne demandaient pas à la mort le secret de la vie. Ils apprenaient l'art en se regardant vivre. Ils considéraient le corps humain comme nous regardons les fleurs, en souriant à leurs riches couleurs et en savourant leurs parfums délicieux. Ils cherchaient dans la nature moins encore la vérité que l'harmonie. Entourés de beaux types, ils en rêvaient de plus beaux encore, choisissant partout les éléments qui leur convenaient et finissant par composer un ensemble idéal. Michel-Ange et l'antiquité arrivaient par des voies différentes à des résultats opposés [1].

Ce que Léonard était en Lombardie, ce que Michel-Ange était en Toscane, Titien le fut à Venise. Il résuma avec une éloquence sans égale les aspirations de l'Italie vers l'Orient. Mais le souffle qui l'inspira ne fut pas celui de l'antiquité. Il obéit aux vibrations voluptueuses d'une atmosphère limpide, transparente, inondée des rayons dorés du soleil levant. Il fixa par la couleur cette lumière idéale au sein de laquelle Dante, Pétrarque et Boccace étaient venus tour

1. Même quand il s'inspire de la Fable, Michel-Ange est en dehors de l'antiquité. Sa statue de Bacchus est un chef-d'œuvre d'originalité, mais qu'aucun lien ne saurait rattacher à la tradition classique. — Il y aurait encore à nommer, même à côté de Michel-Ange, les grands Florentins qui travaillèrent en même temps que Raphaël, surtout Fra Bartolommeo, dont les conseils ont servi le Sanzio, et André del Sarte, le plus séduisant peut-être des maîtres florentins, mais auquel il manque la dignité de style, l'élévation d'âme et de caractère qui parent les œuvres des plus grands maîtres.

à tour retremper leur génie. Titien connaissait Rome et se félicitait d'y avoir étudié. Cependant il suivit sa vocation en dehors des traditions classiques. On ne le voit jamais consulter sérieusement les anciens modèles. Il paraît même les avoir traités quelquefois avec assez peu de révérence, témoin la caricature qu'il fit du Laocoon, dans laquelle il transforma en singes les figures sculptées par Agésandre. La Fable et l'allégorie ne furent pour lui que des prétextes à de belles figures, à de riches draperies, à des paysages splendides, souvent à de magnifiques portraits. On chercherait en vain le sentiment vrai de l'antiquité soit dans la *Danaé* de la galerie de Naples, soit dans la *Calisto* de la galerie de Saint-Luc, soit dans la *Vénus* de la Tribune, soit dans l'*Antiope* du Louvre. On ne découvre là aucun des grands principes consacrés par l'art grec. La mollesse et la volupté ioniennes y sont même de beaucoup dépassées. Ces représentations appartiennent en propre à la Renaissance vénitienne. Le génie de Titien est surtout dans le mouvement et dans la couleur, et s'éloigne ainsi du génie antique, qui brille surtout par la pureté des lignes et par la sagesse de l'invention. A l'aide de glacis posés à sec sur les couleurs fondamentales, il arrive à des effets merveilleux d'ombres et de lumières. Ses chefs-d'œuvre ont quelque chose de musical. Ils proclament, il est vrai, le triomphe de la chair, mais l'harmonie dont ils nous enveloppent dépasse de beaucoup le domaine de nos sens. La même femme le poursuit dans la plupart de

ses tableaux : c'est elle dont le portrait vêtu de bleu est à la galerie Pitti ; elle qui représente la jeunesse et le bonheur dans les *Trois âges de la vie,* à la galerie Doria ; elle encore qui joue le rôle d'une courtisane plutôt que d'une Vénus, au musée des Offices ; elle toujours qui apparaît à la fois sous les traits de *l'Amour sacré* et de *l'Amour profane,* à la galerie Borghèse. Nue ou drapée, elle se montre partout avec le même calme, avec la même assurance, avec la même certitude de plaire, sûre que sa beauté triomphera des scrupules, sûre aussi d'être transfigurée au milieu des nuages d'or dont l'entoure le pinceau du maître. Pline dit, d'après Xénocrate, que Parrhasius avait au plus rare degré le talent d'arrondir les parties tournantes des corps et d'indiquer ce qui se trouvait sur les faces opposées[1] ; Mengs a justement attribué la même qualité à Titien. Mais tout en admettant que cela soit, Titien n'eut pas conscience de ce rapprochement, et l'on ne saurait établir des rapports sérieux entre lui et l'antiquité.

Placée entre Milan, Florence et Venise, Parme eut Corrège, dont le charme et l'originalité furent une des gloires de la Renaissance italienne. Au commencement du XVIe siècle, l'antiquité domine l'Italie entière. C'est la mythologie qui sert de thème à toutes les improvisations de la peinture. Mais il arrive souvent que les commentateurs ne saisissent pas, quel-

1. *Extrema corporum facere, et desinentis picturæ modum includere,* etc., lib. XXXV, cap. 10.

quefois même ne connaissent pas la lettre de leur texte. Si alors le peintre est médiocre, il donne dans le faux et s'égare complétement; si c'est un homme de génie, il se laisse aller à son inspiration, et bien que son œuvre, faute de règles, ne pose pas sur une base solide, il se soutient par la force du sentiment personnel. Que Corrège ait aimé et étudié l'antiquité, cela est hors de doute; mais il est moins douteux encore qu'il n'en a pas connu les lois sévères. On a prétendu qu'il avait été à Rome, où il aurait vu les marbres antiques et les fresques de Raphaël. Ce qui est certain, c'est que ni les unes ni les autres n'ont modifié sa manière de voir. Doué d'une sensibilité profonde, épris d'un idéal facilement accessible, mais que nul autre n'a réalisé, il s'abandonne volontiers aux élans de son cœur, et la réflexion, la correction même, ont peu de prise sur ses œuvres. Corrège eut surtout le don de la volupté dans l'art. Il atteignit les dernières limites de la grâce. Lui seul a pu se tenir sans vertige sur une ligne aussi étroite, plongeant sur les abîmes ; quiconque a voulu le suivre est tombé dans l'afféterie, et sa couleur est devenue du fard sous le pinceau de ses imitateurs... Les imprudents, en ouvrant la boîte de Pandore, au lieu des trésors de la vie n'y ont trouvé que la mort. Quand plaire est le plus haut degré auquel s'élève le vœu de l'artiste, l'artiste descend peu à peu avec son public descendu avec lui. Pareil effet s'était produit dans l'antiquité, et c'est ce que marque Cicéron quand il dit : « Combien, dans les

« peintures nouvelles, le coloris n'est-il pas plus écla-
« tant, plus fleuri, plus varié que dans les anciennes!
« Cependant, après quelques moments de séduction,
« le charme a disparu, et notre œil revient se fixer
« avec complaisance sur ces vieux tableaux dont il
« aime les teintes rembrunies et l'antiquité sévère[1]. »
Pline, de son côté, opposant, à la simplicité des seules couleurs admises dans l'âge d'or de la peinture, la recherche excessive des couleurs employées de son temps, dit avec trop de concision sans doute : *quatuor coloribus solis immortalia illa opera fecere*[2]... Corrège arrive en même temps que Titien, mais par d'autres moyens, à un accord sublime des formes et de la couleur. Il entasse lumières sur lumières, noie ses ombres au milieu de la clarté, et parvient à des effets de clair-obscur dont le relief et la transparence tiennent l'œil ravi et comme en extase. Sans cesse la Fable se présente à lui, et toujours il l'interprète avec une originalité qui en efface ou en modifie profondément le caractère. Trop sensible à la corruption de son temps, la poésie de son pinceau le relève subitement à un niveau où l'admiration seule peut l'atteindre. Tous les membres de la nymphe Io frémissent de passion sous les embrasse-

1. *Quanto colorum pulchritudine et varietate floridiora sunt in picturis novis pluraque, quam in veteribus! Quæ tamen, etiamsi primo adspectu nos ceperunt, diutius non delectant; quum iidem nos in antiquis tabulis illo ipso horrido obsoletoque teneamur.* (*De Orat.*, lib. III, cap. 25.)

2. Lib. XXXV, cap. 32.

ments de la nuée[1]. Léda jette au ciel un regard où l'amour s'élève presque jusqu'à la prière[2]. Danaé exprime au même instant le désir, la jouissance et le regret; séduite et vaincue, elle succombe sous la double étreinte du bonheur et du repentir[3]. Que dire des clartés qui enveloppent et transfigurent le corps d'Antiope[4]?... Mais c'est surtout à Parme, au couvent de Saint-Paul, que Corrège a tenté vers l'antiquité l'effort le plus sincère et le plus heureux.

En 1519, la comtesse Jeanne de Plaisance, abbesse des Bénédictines de Saint-Paul, demanda au maître parmesan de lui décorer son parloir. L'abbesse, portant trois croissants d'argent dans ses armes, trouva bon d'être représentée sous les traits de Diane, et ainsi divinisée elle apparaît radieuse encore, emportée au milieu des nuées, sur un char attelé de deux biches[5]. Au centre du plafond la crosse de l'abbesse se mêle au croissant de la déesse. Sur les retombées de la voûte, des groupes d'enfants se montrent de distance en distance à travers une charmille épaisse, percée de seize ouvertures ovales, formant comme autant de tableaux. Ces enfants, vraies émanations de l'Amour, portent les attributs de Diane, l'arc et les flèches, jouent avec les chiens, se parent des trophées de chasse. Au-dessous,

1. Ce tableau est au musée du Belvédère, à Vienne.
2. Ce tableau appartient au prince Rospigliosi.
3. Ce tableau est à la galerie Borghèse.
4. Ce tableau est au musée du Louvre.
5. Cette fresque est peinte sur le trumeau de la vaste cheminée, à l'endroit le plus apparent de la pièce.

seize autres tableaux en grisaille rappellent : un sacrifice, une allégorie de la Terre, Junon suspendue à la voûte céleste, une vestale, une prêtresse, l'Espérance, les Parques, les Grâces, un temple de Jupiter, Minerve, Cérès, Faune, Vénus pudique, l'éducation de Bacchus, Adonis et une figure de l'Abondance[1]. Enfin, une frise, composée de draperies qui se relèvent en festons et se rattachent à des chapiteaux ornés de têtes de béliers, circule autour de la voûte. Cette décoration est une des choses les plus suaves que la Renaissance nous ait laissées. Elle montre Corrège presque au début de sa carrière, armé déjà de toutes ses séductions, très-vivement préoccupé de l'antiquité, imbu des idées de la Fable, étudiant les marbres, les camées, les médailles, et ne craignant pas de faire pénétrer la mythologie dans le cloître. Nous voyons d'un autre côté une abbesse grande dame prenant, comme une chose toute naturelle, le costume et l'allure d'une divinité païenne, portant avec plus d'aisance la tunique des femmes grecques que la robe de son ordre, découvrant même son sein plus que ne l'aurait fait la déesse elle-même. On respire encore, dans ce parloir, l'atmosphère du XVIe siècle, ce paganisme qui était dans l'air, dont chacun vivait sans le savoir, et qui circulait d'un bout à l'autre de la péninsule comme un fleuve à la fois fécondant et délétère [2].

1. Cette dernière est prise sur une médaille de l'empereur Vespasien. — La plupart de ces sujets sont empruntés à *l'antique*.

2. Ces fresques, longtemps perdues, ont été découvertes en

Donc, tout en nous inclinant avec la plus vive admiration devant des génies presque inaccessibles, nous oserons dire cependant que Léonard de Vinci, par trop de subtilité, Michel-Ange, par un naturalisme et par une science exagérés, Titien et Corrège par abus de sensualité et par une préoccupation trop exclusive de la couleur, s'éloignèrent tour à tour de l'antiquité ; que chacun d'eux eut trop et pas assez ; que, sublimes et excessifs, il leur manqua la mesure rigoureuse et le sentiment juste du beau dans la limite du possible.

Raphaël, moins parfait peut-être à certains points de vue, moins savant, moins grand coloriste, sut concilier les qualités les plus contraires, eut un jugement plus sain des conditions de son art, posséda au suprême degré l'exacte notion de l'ordre et de l'harmonie, fut passionné pour la vérité, mais ne la conçut pas, non plus que la science, en dehors de la grâce et de la beauté. La nature avait concentré sur lui toutes ses

1795. — L'influence de Raphaël se fait directement sentir dans une chambre contiguë au parloir. La décoration de cette chambre est due à un contemporain de Corrège, qui sans doute travaillait en même temps à l'appartement de l'abbesse. A la voûte, des médaillons entourés d'arabesques représentent des sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, et parmi ces sujets on reconnaît : le *Jugement de Salomon* tel que Raphaël l'avait peint au plafond de la chambre de *la Segnatura*, des figures empruntées aux cartons de la *Pêche miraculeuse* et de *Jésus-Christ remettant les clefs de l'Église à saint Pierre*, les dessins d'*Adam* et d'*Ève* et le *Massacre des Innocents* gravés par Marc-Antoine. Ailleurs l'artiste abandonne Raphaël et copie Mantegna.

forces, afin qu'il pût sceller d'une manière indissoluble l'alliance que poursuivaient depuis plus de deux siècles les maîtres qui avaient marché dans la large et belle voie de la Renaissance. Il portait dans une âme chrétienne, en plein siècle de Léon X, le goût qui avait dirigé les maîtres au temps de Périclès. Même avant d'avoir dessiné les marbres antiques, il interprétait la nature à la manière de l'antiquité, plus préoccupé de choisir que de copier, épurant sans cesse, cherchant l'idéal à travers les entraves de la réalité, trouvant ce qui est beau sans s'affranchir de ce qui est vrai. C'est surtout en parcourant les innombrables dessins du Sanzio que se révèle cette intimité de nature et d'instinct qui lui fit retrouver la tradition antique. A chaque trait jaillissent des étincelles qui mettent en lumière des affinités mystérieuses. En rapprochant ces improvisations des peintures, des bas-reliefs, des terres cuites surtout, que nous tenons de l'antiquité, on voit la ressemblance aller souvent jusqu'à l'identité. Les enfants ont une commune vivacité; les femmes affectionnent des attitudes semblables, elles s'enveloppent de leurs draperies avec la même simplicité, elles ont le même soin de leur dignité, le même amour de la grâce. Toutes les découvertes conquises sur la Grèce, depuis plus de trois siècles, viennent confirmer cette observation. L'œuvre entière de Raphaël semble inspirée de l'antiquité, et cependant Raphaël, toujours indépendant, toujours créateur, n'obéit jamais qu'à son sentiment personnel ; ce sentiment préexiste, l'antiquité ne le fait

pas naître, elle ne le modifie même pas, seulement elle le confirme. Sans doute il agrandit son style en présence des monuments antiques qu'il vit à Rome; mais sa manière de sentir, de comprendre et de voir ne changea pas: il fut ravi sans être étonné, il avait pressenti la vérité avant de la voir, et il devina ce qu'il ne vit pas.

Raphaël rappelle l'antiquité comme un fils chrétien ressemblerait à une mère païenne. Héritier du paganisme, de ce paganisme dont la Renaissance vivait et se mourait tour à tour, selon qu'elle en usait ou en abusait successivement, il rétablit l'ordre dans ce bien légitime et en disposa suivant les nobles aspirations de son âme. Nous avons suivi avec émotion les grandes pensées qui dominent perpétuellement ses tableaux, ses fresques, ses dessins dignes des plus grands noms de l'antiquité. Nous nous sommes placé avec sincérité devant tous ces chefs-d'œuvre, et si nous croyions parfois entendre, au milieu de l'harmonie qui nous enveloppait sans cesse, la voix d'Anacréon, de Théocrite ou de Sappho, les accents plus pénétrants de la muse chrétienne venaient aussitôt nous rappeler à nous-même. Cette immense tendresse, cette affection sans bornes que le Sanzio déversait sur ses œuvres, comme il les prodiguait à tous autour de lui, elle n'est pas du domaine de l'antiquité, elle nous séduit par ce qu'elle a de profondément moderne. C'est cet élément spiritualiste qui illumine toutes les conceptions mythologiques de Raphaël, mais on ne l'a point assez vu et

l'on ne s'en est pas suffisamment préoccupé. On n'a pas assez dégagé la pensée du maître de l'interprétation toujours insuffisante de ses élèves, et par cette omission, des esprits sérieux, entraînés par un zèle exagéré, ont été amenés à nier la lumière. Non, jamais les excès du paganisme n'ont souillé le pinceau de Raphaël. Non, jamais le Sanzio ne s'est complu dans l'impureté. Il a touché à la Fable sans abjurer sa foi, sans renier la dignité de son origine. On a parlé de décadence à partir de la Dispute du Saint-Sacrement : on oublie donc, en se plaçant même au point de vue exclusivement religieux, la Vierge de Lorette, la Vierge d'Albe, la Vierge de Foligno, la Vierge de Bridgewater, la sainte Famille de Naples, la Vierge au Poisson, la sainte Cécile, la Vision d'Ezéchiel, la Vierge à la chaise, la Vierge *della tenda*, le *Spasimo*, la Perle, la sainte Famille de François Ier, la Vierge de Saint-Sixte et la Transfiguration. Dans le développement du génie de Raphaël, du *Sposalizio* à la Transfiguration, il y a progrès constant vers la perfection, sans hésitation, sans défaillance, sans solution de continuité qui permette de tirer des lignes de démarcation entre telle ou telle manière[1]. Il faut se garder également des admirations exclusives, soit pour les productions de son enfance, soit pour les œuvres de sa virilité. On a dit que jusqu'en 1510 l'Urbinate avait travaillé surtout pour les imaginations passives, et qu'à partir de

1. Nous l'avons dit dejà dans nos précédentes études.

cette époque il satisfaisait davantage les imaginations actives [1]. Puis, contrairement à cette manière de voir, on a prétendu que les premiers ouvrages de Raphaël sont les seuls qui rappellent l'*antique*, et que plus tard le maître, en se livrant au pittoresque, s'éloigna de la tradition classique [2]. On a ainsi confondu la symétrie avec l'harmonie. Les maîtres primitifs ne furent que symétriques. L'antiquité a tout sacrifié à l'harmonie, jamais rien à la symétrie. La symétrie fut le propre des écoles ferventes de la Renaissance primitive. Elle trouva un refuge à Pérouse, quand les Florentins l'eurent abandonnée, et c'est elle qui domina d'abord Raphaël. Plus tard, il lui substitua partout la vraie, la grande harmonie. Ce sont donc là des subtilités dont l'étude attentive des œuvres fait promptement justice. La vérité est que le Sanzio, à mesure qu'il s'éloigna de son berceau mystique, prit un caractère plus vivant et plus vrai, interpréta plus largement la nature et se montra plus indépendant, même vis-à-vis de l'antiquité. Suivons l'exemple qu'il a donné : travaillons sans cesse à élargir en même temps qu'à épurer notre goût. Est-il sage d'adopter aujourd'hui les prejugés du moyen âge contre l'antiquité? Pourquoi ne pas admirer avec franchise ce qui est véritablement admirable? Ne s'élève-t-on pas contre l'évidence en disant que le Sanzio à Rome devint hérétique, et en réprouvant ainsi

1. Gœthe, *Kunst und Alterthum,* I, p. 145-148.
2. Rumohr.

la plus belle partie de son œuvre? En matière d'art, l'orthodoxie c'est l'idéal. Or, en se plaçant à ce point de vue, Raphaël est resté jusqu'à la dernière heure de sa vie le plus orthodoxe des peintres. Il a maintenu constamment, même dans ses manifestations païennes, l'élément spiritualiste et chrétien qui autorise à les regarder sans défiance. N'oublions pas que l'art doit remonter sans cesse aux formes humaines comme à la source même de la vie, et que le sentiment de la beauté, quand il est simple, est toujours pur. Je ne connais pas de figures nues dessinées par Raphaël qui aient une contagion mauvaise. Elles ne sont pas corruptrices, parce qu'elles expriment toujours de grandes pensées; parce que, sans s'attacher à des vérités de circonstances, elles représentent des vérités absolues; parce qu'enfin, sans avoir rien de pédantesque, elles n'ont rien de familier. Elles puisent dans leur franchise, dans leur force, dans leur hardiesse, le principe de leur chasteté. « Dante, » dit Ozanam dans son commentaire du Purgatoire, « travaille sur les idées de son temps, « les idées, les questions de l'école, mais il leur prête « l'essor poétique; il fait comme l'Enfant-Jésus, dans les « légendes de la Sainte-Enfance, avec ses compagnons « de jeu, il pétrit de petits oiseaux d'argile, il souffle « dessus et les oiseaux s'envolent. Ainsi le poëte pétrit « la même argile que ses contemporains, il remue les « mêmes idées; mais il souffle dessus, et voyez comme « elles planent. » Ainsi fait Raphaël. L'antiquité, la mythologie le sollicitent sans cesse, et il cède aux séduc-

tions de la Fable. Mais dans ce courant païen, ce que les plus grands parmi ses contemporains voient avec les yeux de la chair, son génie le lui montre sous un jour divin, et en célébrant la matière il sauve du matérialisme.

On a souvent assimilé Raphaël à Apelle. On a relevé en eux la même nature sympathique, le même don de la beauté, le même amour de la grâce, la même délicatesse d'esprit, la même élégance, la même pureté de goût; on a rapproché le portrait d'Alexandre du portrait de Léon X, et celui de Pancaste de celui de la Fornarine. Cependant s'il y a des analogies entre ces deux maîtres, il me paraît y avoir aussi, et à l'avantage de Raphaël, de notables différences. L'origine d'abord, l'éducation ensuite, et enfin certaines conditions essentielles de tempérament et de génie. Apelle est un Asiatique[1], et il emprunte à la molle et sceptique Ionie un mélange de qualités enivrantes et de défauts séduisants, fait pour charmer une société efféminée, déjà corrompue et portée vers la volupté, mais difficilement conciliable avec les fortes aspirations du grand art. Raphaël naît dans l'Ombrie, au milieu des montagnes saines, mystiques, où il ne respire aucune émanation corruptrice. Apelle, il est vrai, vient se soumettre à la discipline sévère de l'école de Sicyone, où il se retrempe au milieu de la fermeté des traditions doriennes; mais Pamphile et Mé-

1. Cos, Éphèse et Colophon se disputaient l'honneur de sa naissance. Son premier maître est un Ionien d'Éphèse, un certain Éphor.

lanthe auront beau châtier la nature, ils ne la referont pas. Raphaël, loin d'avoir à brûler les dieux de son berceau, n'a qu'à les chérir chaque jour davantage; il retrouve chez Pérugin les pures traditions de sa première enfance; il s'y attache davantage encore à Florence, près d'artistes tels que Ridolfo Ghirlandajo, Baccio d'Agnolo, Filippino Lippi, Benedetto da Majano, et Baccio della Porta; et quand il arrive à Rome, ces impressions sont ineffaçables, car depuis longtemps elles font partie de son cœur. Apelle peint peu les dieux. Raphaël consacre à la Vierge la plus grande partie de sa vie. La mythologie grecque aboutit dans Apelle à quelque chose de compliqué, où le réalisme de l'école de Sicyone se confond avec la volupté ionienne. Le christianisme trouve en Raphaël un interprète véritablement inspiré, chez qui la science exalte l'émotion. Apelle fuit les grands sujets, redoute le sentiment, se complaît dans les conceptions froides, montre une fécondité restreinte, et reste pendant les soixante-quinze années de sa vie au milieu d'un cercle étroit d'abstraites allégories. Raphaël aborde avec ferveur toutes les manifestations importantes de la religion, de la poésie, de l'histoire, de la philosophie; sans reculer devant l'allégorie, il ne la cherche pas; sa verve semble inépuisable, ses horizons sont sans bornes, et il meurt à trente-sept ans, après avoir agrandi la sphère de l'art et répandu sur tous les points de cette sphère la flamme douce, continue, fortifiante d'un génie bienfaisant.

Si l'on veut bien comprendre ce que Raphaël a de commun avec l'antiquité, et en quoi aussi il en diffère, il faut abandonner les rapprochements appuyés sur de vaines hypothèses. Nous ne connaissons rien d'Apelle, et des narrations incomplètes ne peuvent redonner la vie à des peintures qui ne sont plus. Adressons-nous de préférence à des œuvres que nous puissions admirer par nous-mêmes, et à défaut de tableaux regardons des statues. Mettons par exemple l'archange saint Michel du Louvre en présence de l'Apollon du Belvédère. Aussitôt nous retrouverons la tradition antique transfigurée par le génie chrétien. Pour terrasser le monstre, Apollon et l'archange n'ont l'un et l'autre qu'à vouloir. Aucun effort ne nuit à leur beauté. Il y a même tranquillité dans leur regard, même dédain sur leurs lèvres. Le dieu Pythien touche à peine à la terre. Le guerrier céleste ne fait qu'effleurer le sol où il a précipité son vil adversaire. Raphaël s'est souvenu du marbre antique, et il a transformé le fils de Jupiter en un archange invincible au milieu du rayonnement de la Grâce[1].

1. Les plus cruelles atteintes ont été portées à ce chef-d'œuvre par les dernières restaurations qu'il a subies. Devant cet outrage fait au plus grand des maîtres, il est bon de rappeler une parole de Vasari prononcée dans une circonstance assurément moins grave. Luca Signorelli avait peint une *Circoncision* dans l'église de San Francesco à Volterre. L'enfant Jésus ayant beaucoup souffert de l'humidité, le Sodome le repeignit. Vasari, qui était bon juge, déplora cette restauration, et écrivit cette parole qu'on devrait graver au frontispice de toutes les galeries du monde : « Il vaut mieux « laisser les œuvres des maîtres à moitié gâtées, que de les faire re- « toucher par des peintres moins habiles. »

Parmi les rapprochements qui pourraient être tentés entre Raphaël et l'antiquité, un surtout me séduit et serait facilement réalisable. De tous les trésors que possède l'Angleterre, les deux plus précieux sont certainement les marbres du Parthénon et les cartons des tapisseries du Vatican. Ce que l'art grec nous a légué de plus grand et ce que la Renaissance nous a donné de plus beau est venu échouer au même port. Il y a là un hasard providentiel dont on devrait tirer un magnifique enseignement. Au lieu de laisser les statues conquises par lord Elgin dans les froides galeries du Musée britannique, et les peintures en détrempe acquises par Charles Ier dans les sombres salles du château de Hampton-Court, il faudrait bâtir un palais où Phidias et Raphaël pussent habiter seuls. En réunissant ainsi deux des plus nobles manifestations de l'art grec et de l'art italien, on ferait toucher du doigt les affinités qui rattachent le génie de la Renaissance au génie antique. Les cartons, par la clarté de leur ordonnance, par la grandeur de leurs sujets, par l'opportunité du moment unique qu'ils représentent, par la justesse de tous les personnages qu'ils contiennent, par la sobriété de la couleur toujours subordonnée au dessin, feraient naître une sensation que viendrait compléter aussitôt l'émotion produite par les statues et les frises du temple de Minerve. On passerait avec tant de bonheur et par des transitions si douces du *Thésée* à la *Prédication de saint Paul*, de l'*Ilissus* à la *Mort d'Ananie*, des *Parques* à la *Pêche miraculeuse*, de la

Procession des Panathénées à *saint Paul et saint Barnabé à Lystra !* Sous le regard des disciples de Jésus, les marbres mutilés du paganisme resplendiraient d'un éclat extraordinaire. Au feu du sentiment moderne, ces majestueux débris reprendraient leur éclat primitif. On confondrait dans un même amour les hommes sublimes auxquels la nature, à deux mille ans de distance, se révéla avec une si étonnante simplicité. On verrait la même incorruptible beauté couronner la tête des apôtres et le front des dieux. L'esprit ravi comprendrait à la fois des génies qui se touchent. Le travail poursuivi du XIIIe au XVIe siècle se trouverait résumé avec une incomparable clarté. On verrait enfin que Raphaël, en adoptant l'antiquité, est revenu sans le savoir aux catacombes.

APPENDICE

A

APOLLON ET MARSYAS[1].

Le tableau qui nous occupe est peint à l'huile sur un panneau de bois de peuplier parfaitement établi et d'une excellente conservation, haut de $0^{m}392$ et large de $0^{m}292$. La composition est naïve, et tire de sa naïveté, ou plutôt de sa

1. Le 2 mars 1850, MM. Christie et Manson, chargés de la vente des œuvres d'art que laissait M. Duroveray, adjugèrent à M. Morris Moore un tableau qui rappelle la lutte d'Apollon et de Marsyas. Attribué par les experts à Andrea Mantegna, ce tableau, exposé pendant toute une semaine aux yeux de l'Angleterre, n'avait presque été regardé par personne. Est-ce à dire que le nom de Mantegna sonne mal en ce pays? Nullement : c'est qu'au contraire on y voit quelques-uns des plus rares chefs-d'œuvre du peintre padouan, et que des yeux habitués à admirer *les Triomphes de César* (à Hampton-Court), *le Christ au jardin* (chez M. Baring), et *la Continence de Scipion* (chez M. George Vivian) ne pouvaient reconnaître Mantegna dans le tableau d'*Apollon et Marsyas*. A cette même vente on voyait un petit tableau qui affichait hautement la manière de Mantegna (ce tableau, qui représente le *Noli me tangere,* fut acquis par un

simplicité, son cachet de grandeur. Apollon a jeté à terre son carquois et son arc, il a suspendu sa lyre à la souche d'un arbre mort, et il écoute avec une superbe indifférence son rival assis en face de lui. Deux figures font tous les frais du tableau, deux figures immobiles, conçues en dehors de toute action dramatique et de toute réalité violente, n'empruntant le secret de leur éloquence qu'à leur majestueuse et tranquille beauté.

Apollon est debout, la main droite posée sur la hanche, et tenant de la main gauche, à la hauteur de l'épaule, un long bâton sur lequel il s'appuie. Ainsi placée, cette figure obéit à un double mouvement : c'est sur la jambe droite que pèse le poids du corps, tandis que le torse, incliné par un mouvement inverse, porte en partie sur le bâton, dont la ligne inflexible fait mieux comprendre la valeur pittoresque des ondulations de ce corps qu'anime un sang divin. La tête, tournée vers la droite, est vue de profil. Apollon abaisse, par-dessus son épaule, un regard méprisant sur son rival. Sa physionomie est parfaitement calme, à peine il daigne indiquer son ironie. Une chevelure abondante flotte autour de ce noble visage, et est rattachée sur le sommet de la tête. Cet arrangement rappelle les statues antiques d'Apollon, qui ont

amateur français, M. Beaucousin, qui l'a depuis vendu à la *National Gallery*), et en examinant comparativement ces deux œuvres, il était impossible d'y retrouver rien d'identique. Le public fut donc désorienté par cette fausse attribution, et peut-être le tableau d'*Apollon et Marsyas* eût eu dès lors une meilleure fortune, si les experts, après l'avoir plus judicieusement étudié, n'osant prendre sur eux d'en faire honneur au plus grand des maîtres, l'avaient mis en vente sans aucun nom. Mais les amateurs, ne reconnaissant dans cette peinture aucun des traits caractéristiques de Mantegna, se contentèrent de la désavouer, comme une œuvre faussement dénommée, sans regarder si elle valait qu'on lui cherchât une origine plus illustre encore. — Pareille erreur s'était produite déjà à propos du Corrège. La *Danaé* du palais Borghèse, égarée aussi en Angleterre, appartenait au commencement du siècle à un marchand de Londres, nommé Thomas Emerson (Stratford Place), qui la vendit en France pour quatre-vingts livres sterling (2,000 francs). Ce tableau vint à Paris, où sa valeur

toutes les cheveux relevés autour de la tête et noués sur le sommet; coiffure qui, chez les Grecs, était commune aux adolescents des deux sexes, et qui a donné lieu souvent à des méprises. Mais s'il y a là une réminiscence, il y a plus encore d'indépendance et d'originalité, la flamme chrétienne illumine le personnage olympien, et l'on reconnaît dans la majesté du dieu quelque chose de la grâce d'une vierge chrétienne. La poitrine, vue de face, présente un superbe développement.

Toute cette figure est dessinée et peinte avec un soin et un amour extraordinaires. On voit que l'artiste, jeune encore, lui a prodigué ses plus chaudes caresses, et que, ne trouvant rien d'assez riche pour exprimer sa pensée, il a employé l'or, non-seulement dans les accessoires, mais jusque dans la chevelure du dieu. On comprend en outre qu'il a interrogé à la fois la nature et les marbres anciens; que sa tendresse pour l'une et son admiration pour les autres se sont traduites, ici avec une exactitude minutieuse et timide, là avec une verve et un enthousiasme qui ont élevé son génie au-dessus de lui-même. C'est ainsi que la poitrine est modelée avec une puissance que l'antiquité seule a pu enseigner à la Renaissance, tandis que les extrémités, les mains, les jambes et les pieds surtout, pour lesquels les marbres mutilés offrent peu de

fut enfin reconnue, et où le prince Borghèse lui rendit l'honneur qu'il méritait. — Or, le tableau d'*Apollon et Marsyas,* après avoir appartenu dans le siècle passé à sir John Barnard, amateur célèbre dont la vente eut lieu à Greenwood en 1787, devint, à ce qu'il paraît, la propriété de ce même Emerson qui le vendit sans doute avec la même intelligence à M. Duroveray. M. Duroveray était un honorable négociant, qui mêlait le goût des arts à la pratique des affaires. Amateur plus curieux que passionné, il apportait en général peu de constance dans l'affection qu'il donnait aux objets composant ses collections, et il les échangeait volontiers. Cependant une sérieuse admiration l'attachait à son tableau, et il ne voulut jamais s'en dessaisir. Craignant d'ailleurs de mettre un nom trop grand au bas de cette peinture, il préféra ne pas se prononcer, et, dans sa galerie, ce trésor resta couvert du voile de l'anonyme, voile épais, longtemps impénétrable, et que souvent le hasard ou le temps sont seuls assez puissants pour pouvoir déchirer.

modèles, sont traités avec une recherche scrupuleuse qui nous reporte presque vers le naturalisme des maîtres florentins de la fin du xvme siècle. Toute la partie supérieure de cette figure est d'une beauté sublime, et rappelle les qualités idéales dont l'antiquité avait doué le fils de Jupiter et de Latone. Voilà bien cette jeunesse éternelle, délicate, grande et simple à la fois, cette conception remarquable de la virilité dans l'adolescence, cette élégance et cette force qui s'annoncent *comme l'aurore d'un beau jour* [1]. Et en même temps les traits du visage témoignent d'une beauté plus grande encore, d'une beauté qu'il ne fut pas donné à l'antiquité de connaître, et que le christianisme seul put révéler aux arts. Cette beauté est ici portée au plus haut degré, et nul ne semble capable de l'avoir conçue, sinon le génie qui avait résumé déjà toutes les grâces chrétiennes dans *le Mariage de la Vierge*, et qui devait bientôt produire cette page immortelle de *la Mise au Tombeau*. N'est-ce pas là le Sanzio dans sa grâce juvénile? Cet Apollon se rattache à la science du passé, et déjà appartient à l'avenir : les pieds touchent encore au sol de Pérouse, et la poitrine est pleine des fortes aspirations qui trouveront bientôt à Rome leur complète réalisation. Cette figure participe d'une double nature : elle rappelle à la fois l'ange du paradis dantesque et le dieu descendu du ciel d'Homère ; elle est bien encore une de ces créatures originales, aussi chastement pensées que naïvement rendues, fleur éclose au milieu des montagnes ombriennes, qui s'est fortifiée successivement à Pérouse et à Sienne, et qui vient de s'épanouir à la chaleur des marbres antiques.

En face d'Apollon, Marsyas, assis sur un fragment de rocher, joue de sa flûte avec la sécurité d'une infériorité qui s'ignore. Cette figure, également nue, est traitée avec une exactitude et une vérité qu'on ne saurait pousser plus loin.

1. Winckelmann.

C'est la nature exposée, non dans sa vulgarité, mais dans sa vérité matérielle; c'est l'interprétation de la vie mortelle à côté de l'emblème de l'immortalité; c'est un homme en présence d'un dieu. En effet, il y a tout un monde entre Marsyas et Apollon, et tout est admirablement ordonné dans ce tableau pour donner l'intelligence complète de la distance qui sépare l'idéal de la réalité. Marsyas est enveloppé d'ombres, et c'est à peine si un rayon de lumière vient éclairer son front sans noblesse; Apollon, au contraire, est en pleine lumière, et paraît être là dans son élément. Tandis qu'une chevelure abondante et dorée, semblable à une auréole, flotte autour de la tête du dieu, les cheveux bruns du Phrygien sont coupés ras sur son front. Enfin la tête de Marsyas, faite d'argile, se détache sur un fond d'argile, au lieu que la tête d'Apollon, dominant tout dans cette composition, apparaît dans l'azur d'un beau ciel, qu'elle illumine de sa propre clarté.

Ce tableau est une des images poétiques de la Renaissance. Nous y voyons le jeune maître, en qui va se résumer toute cette grande époque, au moment où, sorti de sa première jeunesse et commençant à s'affranchir des entraves des anciennes écoles d'Urbin et de Pérouse, il ose regarder en face la nature, sourit à sa beauté, et comprend son éternelle magnificence. — Le corps humain est en effet le texte inépuisable, infini, où le Créateur a déposé toutes les lois de proportions, d'accord, de grâce et d'harmonie; il est le centre de la sphère poétique de la peinture, et le moyen le plus puissant dont elle dispose pour produire de grandes impressions de beauté. L'homme est fait à l'image de Dieu, et l'art s'ennoblit en se le proposant comme modèle. La traduction du nu par le dessin est le langage imitatif le plus élevé, et toutes les fois qu'une cause religieuse ou politique, jetant un voile sur ce modèle divin, en a interdit l'imitation, l'art n'a pu exister, car on lui a retiré la condition la plus haute de son existence. Est-ce à dire qu'il soit permis de dépouiller l'humanité de la

pudeur qui la décore? Nullement, et la licence est plus fatale encore que l'interdiction. Des lois sévères de goût et de dignité ont commandé à tous les grands artistes de toutes les grandes époques. Les Grecs, chez qui la nudité était presque autorisée par le climat et par l'usage, n'en usaient cependant que dans un intérêt purement esthétique, et pour généraliser plus complétement les personnages, les héros et les dieux. La représentation du nu était considérée par eux comme une forme idéale de l'art, qui leur permettait de proportionner la beauté plastique à la beauté morale. C'est ainsi que plus ils approchaient des types de la perfection, plus ils se croyaient autorisés à découvrir leurs figures. On sait de quelles ténèbres épaisses le moyen âge crut devoir envelopper l'homme physique, et ce que devint l'art avec une semblable doctrine. Lorsque la Renaissance eut dispersé ces ténèbres, en s'éclairant du double flambeau de la nature et de l'antiquité, les artistes ne durent pas oublier la dignité d'origine et de destinée que le christianisme avait révélée au monde; ils durent comprendre qu'ils avaient surtout mission de traduire l'âme et d'illuminer la forme par l'idée; ils durent se montrer plus sobres encore que les anciens de la nudité absolue des figures, et ne la regarder que comme une métaphore dont il ne faut user qu'avec une grande réserve et une extrême discrétion. Pour l'art chrétien, bien plus encore que pour l'art païen, le nu ne peut être autorisé par une imitation vulgaire et prosaïque, mais seulement comme un moyen capable de traduire les idées que les convenances d'un ordre supérieur à la réalité peuvent admettre. De tous les maîtres, Raphaël est celui qui a le mieux saisi et le plus constamment appliqué ces principes. C'est ce qui ressort avec évidence du tableau que nous étudions.

Apollon est nu, parce que c'est l'image d'un dieu qui symbolise la beauté dans ce qu'elle a de plus élevé. La nudité doit être ici considérée comme un artifice qui a permis de gé-

néraliser et de diviniser l'humanité, comme un moyen de transformation qui montre Dieu dans l'homme en les identifiant l'un à l'autre, et qui fait voir la puissance du Créateur dans l'idéalisation de la créature. Seule ici la représentation du nu pouvait rendre le personnage dans sa grandeur et dans sa force, seule elle pouvait le faire sortir du cercle étroit de la vie qui nous enveloppe, et lui imprimer le cachet d'une existence plus vaste, la majesté d'une idée générale en dehors de l'individu et supérieure au temps. — Vis-à-vis d'Apollon, Marsyas est également nu, parce qu'il a la prétention de se mesurer avec un dieu. Mais sa nudité même affiche son infériorité. Et cependant, s'il s'était fait peindre, c'est ainsi qu'il aurait voulu être représenté : car il apparaît là, en dehors de cet accord qui élève l'homme au-dessus de lui-même ; à côté d'un idéal sublime, il présente une réalité qui satisfait à ce que l'instinct demande à l'imitation. En un mot, Apollon est nu, Marsyas est déshabillé.

Quant au paysage, qui encadre ces deux figures en ajoutant à leur beauté sans en rien distraire, il est ravissant. Les premiers plans ne rappellent-ils pas ceux que l'on voit dans *la Mise au Tombeau,* dans *la Belle Jardinière,* dans la Vierge peinte pour Lorenzo Nasi, dans *la Vierge du Belvédère* et dans *la Vierge de Foligno.* Ne retrouvons-nous pas la même atmosphère lumineuse et dorée, les mêmes arbres à longues tiges et à feuillages rares, la même végétation mystique, naïvement éclose au printemps de la vie du maître. Apollon et Marsyas sont placés de chaque côté d'un sentier qui mène à une rivière dont les eaux, courant au milieu de la campagne, répandent partout la fraîcheur autour d'elles. Un pont, jeté sur cette rivière, conduit à un château fortifié, tel qu'il y en avait en grand nombre dans la Toscane du XVIe siècle. De chaque côté, des collines dominent une riche vallée qui se prolonge entre deux chaînes de montagnes bleues se confondant avec le ciel à l'horizon. De petites figures animent cette déli-

cieuse nature, qui participe à la fois du charme des paysages toscans et de la suavité des sites ombriens. Un pêcheur est assis sur la rive du fleuve, tandis que dans la plaine un cavalier court à franc étrier vers la ville. Ce petit cavalier se retrouve dans le *Sposalizio,* ainsi que dans la Vierge de la maison Connestabili à Pérouse. Enfin dans le ciel, des oiseaux fendent l'air à tire-d'aile : ils mêlaient leurs chants aux sons de la flûte de Marsyas, lorsqu'un faucon est venu fondre sur l'un d'eux, le lier et mettre les autres en fuite. C'est la seule allégorie qui fasse songer au dénoûment du drame que ce tableau rappelle avec tant de calme et de majesté.

En présence de cette peinture, on a d'abord nommé Andrea Mantegna. Voyons si nous retrouverons la trace des tendances et de la manière de cet artiste... Bien qu'il ait été l'élève du Squarcione, on peut dire qu'Andrea ne relève que de lui-même : son style lui est essentiellement propre, et l'on ne saurait trouver un esprit plus original, plus personnel, et qui ait moins de traits communs avec aucun autre. Le véritable maître de Mantegna, ce fut l'antiquité. Épris d'une grande passion pour les marbres anciens, ce sont eux qui lui révélèrent son génie. Son idéal fut d'égaler ces grands modèles, et non pas de les transformer; il y chercha la pureté des lignes, la rigidité des contours, la simplicité sévère dans les accessoires, l'uniformité de plis et de lignes parallèles dans les vêtements et dans les draperies. Voilà ce qu'il trouva dans les bas-reliefs antiques et ce qu'il réalisa dans ses propres œuvres. Mais il tomba dans les défauts des qualités qu'il voulait avoir; il ne comprit pas assez que chacun des arts d'imitation a ses conditions, ses exigences et son esthétique, et il donna à ses peintures quelque chose de la sécheresse et de la roideur du marbre; il oublia que le pinceau est avant tout un instrument expressif, et il imprima trop souvent à ses figures une beauté morne et sans âme. Il eut beau s'allier aux Bellini et emprunter aux Vénitiens quelques-unes de leurs brillantes découvertes, il

resta toujours lui-même en dépit des autres. Voilà ce qu'on peut lire d'un bout à l'autre de l'œuvre de ce maître. Depuis son premier tableau exécuté en 1448 pour l'église de Sainte-Sophie à Mantoue[1], jusqu'au *Saint André,* regardé comme la dernière et la plus parfaite de ses peintures, et depuis les triomphes de César jusqu'aux magnifiques décorations du palais San Sebastiano, pas une page de cette existence longue et laborieuse[2] ne vient trahir la permanence de la doctrine embrassée d'abord ; la foi du vieillard est identique à celle de l'enfant, partout on retrouve le même parti pris d'imitation de l'antique, partout les figures accusent une beauté froide, d'une grandeur et d'une puissance admirables, mais où manquent la morbidesse et la chaleur de la vie. Cette influence exclusive de l'antiquité domine Mantegna, même dans ses inspirations les plus religieuses, témoin sa Vierge, si connue sous le nom de *la Victoire.* Il laissa d'ailleurs peu de tableaux de chevalet, et si nous les examinons comparativement avec le tableau d'*Apollon et Marsyas,* nous demeurerons convaincus que Mantegna est ici hors de cause. Certes l'Apollon trahit aussi l'influence de l'antiquité, mais il témoigne en même temps d'aspirations plus nobles encore. Si le torse est digne des chefs-d'œuvre du paganisme, la tête est à la hauteur des plus belles conceptions chrétiennes ; et je ne sache pas qu'on puisse citer dans toute l'œuvre d'Andrea une figure douée de cette expression divine. Quant au Marsyas, c'est la nature elle-même prise sur le fait et interprétée naïvement par un esprit dégagé de toute préoccupation d'imitation. Il n'est pas jusqu'aux accessoires qui ne doivent éloigner de ce tableau le nom de Mantegna, et il suffit de regarder les pierres sur lesquelles le rival d'Apollon est assis,

1. Ce tableau porte cette inscription : *Andrea Mantinea Patavinus, anno VII et X natus, sua manu pinxit, 1448.*

2. Mantegna vécut soixante-seize ans.

pour acquérir à cet égard une conviction : au lieu de la nature calme et sans aspérités que nous observons ici, nous aurions un rocher taillé minutieusement et à angles vifs, tel qu'on en voit dans les compositions qui appartiennent véritablement à Mantegna. La couleur enfin n'a rien qui rappelle l'élève du Squarcione et le gendre de Jacopo Bellini.

Le nom de Mantegna devant être écarté, on a attribué à Francia le tableau d'*Apollon et Marsyas*... Il en est des arts comme des lettres, et la renommée a ses hauts et ses bas, pour les peintres comme pour les poëtes. Mais la renommée n'est autre chose que le bruit des vivants autour de la mémoire des morts, bruit qui augmente ou faiblit suivant les lieux et suivant les siècles. Au temps de Vasari, les Bolonais regardaient Francia comme un dieu, et Malvasia a été jusqu'à le considérer comme le premier peintre de l'Italie. Le reste de la péninsule, tout en adoptant Raibolini comme un de ses glorieux enfants, n'a pas ratifié cette opinion, et l'abbé Lanzi, en appréciant avec impartialité la valeur de Francia, a rendu à cet artiste la place véritable qu'il doit occuper. — Orfévre admirable et digne émule de Caradosso, Francia conserva toujours de fortes racines dans les écoles primitives. En même temps que la Renaissance le poussait en avant, l'ancienne école de Bologne, les traditions de Vitale et de Lippo Dalmasio le sollicitaient en arrière. D'où la piété, la grâce et la beauté mystiques de la plupart de ses figures, mais en même temps leur expression froide, immobile, monotone et presque éteinte. On a souvent comparé Francia au Pérugin, mais à tort ; car s'il le rappelle par certaines qualités matérielles d'exécution et quelquefois par la couleur, il s'en éloigne toujours par le sentiment. Son style, au contraire, a de singulières affinités avec les Vénitiens de cette époque, surtout avec Gian Bellini : c'est la même rondeur de visage, la même plénitude de santé, presque le même idéal, si éloigné de l'ascétisme de Pérouse... Quoi qu'il en soit.

le nom de Francia paraît être en ce moment fort en faveur, et tout en nous inclinant devant la gloire incontestable de ce maître, nous osons dire qu'on la surfait un peu. Que les Bolonais aient mis le *Saint Sébastien* au-dessus de la *Sainte Cécile,* cela se conçoit à la rigueur, car l'amour du clocher excuse bien des choses. Mais que de ce côté-ci des Alpes on aille jusqu'à hésiter entre Raphaël et Francia, c'est ce qu'on ne saurait comprendre. Nul tableau n'est plus complet et ne met mieux en relief toutes les qualités de l'artiste qui l'a peint, que le tableau d'*Apollon et Marsyas.* Si ce tableau est de Francia, le Cavazzoni a eu raison lorsqu'il a dit que les œuvres de Francia servirent de modèle à Raphaël et l'affranchirent de la sécheresse qu'il avait contractée à l'école de Pérouse. Dans ce cas, Francia doit figurer en première ligne parmi les initiateurs de Raphaël, et même jamais peut-être Raphaël n'a égalé son modèle. Mais alors, voilà bouleversées toutes les idées admises dans l'histoire de l'art et dans la hiérarchie des peintres. Qu'on regarde avec attention les figures d'Apollon et de Marsyas, et l'on reconnaîtra que rien dans le dessin, dans le modelé, dans l'expression, ne justifie le nom de Francia. Le paysage seul semblerait devoir suffire pour mettre ce nom hors de cause. Si quelque chose pouvait à la rigueur l'autoriser, ce serait le ton général de cette peinture, dont la couleur chaude et un peu rousse n'est pas, dit-on, la couleur ordinaire de Raphaël. Mais on oublie que Raphaël, toujours inimitable par l'harmonie de son dessin, a eu, lui aussi, ses heures de grand coloriste ; et il nous paraît très-vraisemblable d'admettre que l'homme qui a peint le *Saint Jean* de la Tribune et *la Vierge de Foligno,* a pu seul, dans sa jeunesse, peindre le tableau d'*Apollon et Marsyas.*

Il est facile d'ailleurs d'avoir raison des analogies secondaires qui, devant ce tableau, font songer à l'école de Bologne. Ce fut en 1505, au commencement de son second séjour à Florence, que Raphaël se rendit à Bologne, sans

doute sur l'invitation de Giovanni Bentivoglio[1]. Il peignit en effet pour ce seigneur une *Naissance du Christ*. Pendant ce voyage, Raphaël se lia étroitement avec Francia, et plus tard cette amitié survécut à l'absence. Il fit également la connaissance intime de Lorenzo Costa, un des élèves les plus éminents de Francesco Raibolini. Raphaël, si accessible à tous les genres de beauté, dut s'assimiler aussitôt les qualités de ces maîtres, et absorber peut-être à un moment donné leurs talents dans son propre génie. Nous le voyons travailler tour à tour, avec Francia, à un tableau du mariage de sainte Catherine[2], et peindre un saint Antoine de Padoue, entre une sainte Ursule et une sainte Catherine de Lorenzo Costa[3]. Cette fusion des qualités les plus exquises de différents maîtres n'était pas rare à cette époque. Or, en tenant compte de cette observation, certains points de ressemblance se trouvent expliqués. Il est probable que le tableau d'*Apollon et Marsyas* fut peint vers 1505, alors que Raphaël était encore sous le coup de l'impression de son voyage à Bologne. De là peut-être un air de famille avec les œuvres de Francia et même aussi avec quelques-unes de celles de Lorenzo Costa. Mais ces ressemblances ne sont que superficielles, et bientôt le souvenir de ces artistes éminents s'efface derrière le sentiment plus vif et plus vrai du maître par excellence.

Enfin une autre idée s'est produite encore, et le nom de Timoteo della Vite a été prononcé[4]. C'est, il est vrai, un pas de

1. Bentivoglio fut chassé de Bologne en 1506.

2. Cette peinture, qui n'a jamais été décrite, est perdue.

3. Ce tableau est à Londres, chez M. Allen Gilmore. — On lit (p. 357) dans la chronique manuscrite de P. Gio. Francesco Mallazzappi, qui fut terminée en 1580, et qui se trouve chez les PP. Osservanti, à Parme : *San Niccolò di Carpi. Di mano di Lorenzo Costa, con S. Catterina e Orsola, e in mezzo S. Antonio di Padova, la testa del quale si ritiene che sia di Raffaello.*

4. Voir *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*, par M. J. D. Passavant, t. III, p. 174, 5.

fait vers Raphaël ; mais au point de vue du mérite de l'œuvre, c'est un pas rétrograde, car Timoteo della Vite est à Andrea Mantegna et à Francia ce qu'un élève est à des maîtres, ce qu'un imitateur est à des initiateurs et à des fondateurs d'école. D'ailleurs les œuvres de Timoteo, très-rares même en Italie, sont presque totalement ignorées dans le reste de l'Europe. La partie du public qui s'intéresse aux questions d'art en France, en Angleterre et en Allemagne, peut juger par comparaison du mérite relatif de Mantegna, de Francia et de Raphaël, mais il lui est impossible de prononcer en connaissance de cause entre Raphaël et Timoteo... Quoi qu'il en soit, voyons quelle est la valeur de cette nouvelle hypothèse.

Timoteo della Vite, après avoir étudié à Urbin les ouvrages remarquables que les maîtres de la première Renaissance y avaient laissés, alla à Bologne, où il devint l'élève de Francia, puis à Rome, où il prit part à quelques-uns des grands travaux de l'école de Raphaël. Ses ouvrages doivent donc naturellement rappeler ceux de Raibolini et ceux du Sanzio. Mais en faisant penser à ces maîtres, Timoteo ne les égale jamais; jamais il ne s'élève à la hauteur de leurs idées, et bien que doué de qualités remarquables, il n'a été que le continuateur intelligent des plus nobles traditions. Nous avons vu dans quelle mesure on doit le nommer en présence des Sibylles de l'église de la *Pace* [1]. S'il paraît incontestable qu'il prit part à l'exécution de cette fresque, il est plus incontestable encore qu'il travailla sur les cartons de Raphaël, sous la direction et avec le concours du maître, qui n'abandonnait jamais ses élèves, et qui se portait garant devant la postérité des œuvres qu'il devait signer de son nom. Il est d'ailleurs facile de voir dans la fresque de la *Pace,* malgré les outrages du temps et des restaurations, ce qui appartient au maître et ce qui appartient

1. Voir t. Ier, p. 349.

à l'élève. Mais c'est dans les œuvres entièrement personnelles à Timoteo, c'est dans les peintures qu'il a laissées à Urbin, à Bologne, à Cagli, à Castel-Durante, à Forli, à Pesaro, à Milan, qu'il faut chercher la valeur véritable de cet artiste. Ces compositions doivent sans doute compter comme des œuvres de Renaissance, parce qu'elles reflètent quelques-uns des rayons les plus vifs de cette brillante époque ; mais ce ne sont là que des reflets et souvent bien pâles, les rayons eux-mêmes sont ailleurs. On reconnaît dans ces peintures un dessin habile, mais sec ; beaucoup de soin, de conscience, une couleur harmonieuse, mais une main timide, guidée par un esprit exact, minutieux et sans initiative. Timoteo a certainement emprunté à Raphaël quelque chose du charme de sa manière, mais il ne fut jamais qu'un inventeur borné et les conceptions qui lui sont propres n'ont rien de grandiose. Entre Timoteo et Raphaël il y a la même distance qu'entre la Madeleine de Bologne ou la Vierge de Milan et le tableau d'*Apollon et Marsyas;* c'est la distance qui sépare un talent moyen d'un incomparable génie. La Madeleine de la Pinacothèque de Bologne a un sentiment de douceur qui est bien près d'être fade. Cependant, la tradition de Raphaël s'y fait encore sentir. Quant au tableau de Milan, il est d'une faiblesse presque désolante. La Vierge est debout, entre saint Jean-Baptiste et saint Sébastien. Ce dernier est nu, ou à peu près, attaché à un arbre et le corps percé de flèches. Dans un nuage à gauche, un ange montre du doigt l'Enfant Jésus qui descend du ciel vers sa mère. La Vierge est encore raphaëlesque ; elle se tient bien au-dessous de Raphaël, mais elle est ce qu'il y a de meilleur dans le tableau. Le Précurseur est sans expression ; quant au saint Sébastien, il est d'une complète insignifiance. L'ange est presque mauvais. Il y a de bonnes qualités dans le *Bambino,* mais la trace du grand style du maître

1. Le *Bambino* porte une petite croix rouge.

n'y est pas[1]. En tous cas, rien dans ce tableau ne peut faire songer au tableau qui nous occupe. La peinture de Milan est froide, blonde et sans harmonie; l'autre est chaude et vigoureuse. Ces deux tableaux sont cependant parfaitement comparables. Le saint Sébastien, l'Apollon chrétien, est nu comme l'Apollon antique. Mais tout rapprochement est impossible et presque dérisoire. L'Apollon a encore, il est vrai, la sécheresse des maîtres du xv[e] siècle, mais il rayonne de la grande poésie qu'on aime à retrouver dans les œuvres des premières années du maître. C'est une œuvre de jeunesse, mais c'est une œuvre de génie. Le saint Sébastien, au contraire, n'a rien de primitif, rien de jeune, rien de naïf, il n'est que sec, la beauté, la grâce lui font défaut; c'est déjà une œuvre de décadence.

Où sont dans ces peintures, l'élévation, la délicatesse, la vigueur, la précision, l'enthousiasme qui nous saisissent et nous émeuvent en présence du Marsyas et de l'Apollon? Pourquoi, si l'on veut absolument donner à ce tableau d'autres noms que celui de Raphaël, pourquoi ne pas nommer Raffaellino del Colle, Raffaele del Garbo, l'Ingegno, le Spagna? Ces noms seraient plus vraisemblables que celui de Timoteo della Vite, et au moins on n'aurait pas de points de comparaison aussi accablants pour la thèse qu'on tente de soutenir. Pourquoi ne pas chercher aussi parmi les grands dessinateurs florentins de la seconde moitié du xv[e] siècle? Le goût et le style de cette peinture ne sont pas sans analogie avec les tendances qui dirigeaient alors l'école florentine: c'est le même amour de la nature qu'illumine l'esprit de l'antiquité. Enfin pourquoi ne pas nommer Pérugin ? La tête d'Apollon fait songer plus encore au maître du Sanzio.

Mais non, ce n'est ni Pietro Vannucci, ni aucun Florentin, ni Timoteo della Vite, ni Francia, ni Mantegna. La main qui a peint l'Apollon et le Marsyas s'était exercée déjà devant le marbre antique de la *Libreria* de Sienne, et avait

peint le groupe des *Trois Grâces.* Ces deux tableaux se rappellent mutuellement par plus d'un point : c'est la même transparence de tons et la même finesse de touche; c'est le même pinceau, exprimant la même élégance, le même calme, la même candeur naïve et charmante; c'est le même esprit jeune encore, mais toujours inspiré, qui cherche et qui trouve l'idéal chrétien dans la pure beauté des formes antiques. Seulement l'Apollon marque un progrès sur les Grâces. A Sienne, l'antiquité venait de se révéler pour la première fois au *divin jeune homme,* et le tableau de lord Ward était né de cette initiation. A Florence, le Sanzio put voir et étudier en plus grand nombre ces illustres débris et s'en assimiler les beautés. Il fit plus encore, il interrogea les dessinateurs toscans qui lui avaient préparé la voie, il remonta à la source où avaient puisé les Masaccio et les Filippino Lippi; il étudia de plus près la nature, et voyant ainsi face à face la matière et l'esprit, il peignit les deux figures de Marsyas et d'Apollon, qui font de ce tableau un monument précieux de la plus grande époque de l'art moderne.

Cette peinture nous paraît donc être véritablement l'œuvre du Sanzio: elle témoigne avec la plus haute éloquence des qualités les plus intimes de son génie ; elle affiche avec évidence, non-seulement le sentiment et l'esprit du maître, mais encore toutes ses habitudes de dessiner et de peindre. L'influence péruginesque s'y montre encore, mais avec une tendance manifeste à briser les liens qui avaient entravé la marche des anciennes écoles. On ne voit plus là rien de la manière monotone et invariable de Pietro Vannucci; au contraire, la réalité et la vie sont élevées par l'idéal à une prodigieuse puissance. Quant aux procédés matériels, on les oublie, tant ils tiennent peu de place dans ce chef-d'œuvre ; et cependant ce sont bien ceux que Raphaël a mis en œuvre dans les pages les plus incontestables qui illustrent cette période de sa vie (1504-1506). Quelle science, et en même temps quelle simpli-

cité! Quelle fraîcheur d'inspiration! Quelle indépendance déjà, et quelle originalité! Quelle solidité, quel relief dans cette peinture, et comme le travail, comme les procédés sont peu déguisés! Quelle sincérité dans cette exécution qui laisse tout apercevoir, depuis le trait primitif du carton décalqué jusqu'aux hachures par lesquelles Raphaël terminait ses plus précieux ouvrages. Qu'on se rappelle la *Vierge Connestabili* à Pérouse, la *Madonna del Giardino*, à la galerie du Belvédère, le *Sposalizio* de Brera, le *Rêve du Chevalier* de la Galerie nationale, la *Belle Jardinière* et le petit *Saint George* du Louvre, la *Vierge au Chardonneret* de la Tribune, la *Mise au Tombeau* du Palais Borghèse, et l'on croira sans peine que le maître qui a peint ces tableaux a pu peindre aussi le tableau d'*Apollon et Marsyas*. On verra de plus que, comme date, ce dernier tableau doit être placé après le *Sposalizio* et avant la *Mise au Tombeau*, et qu'il appartient à l'époque florentine du talent de Raphaël, alors que son pinceau, ayant encore quelques-unes des allures de l'école de Pérouse, était sous le charme de la belle couleur du *Frate*.

D'ailleurs rien ne semble manquer à ce tableau pour témoigner en faveur de son authenticité, et les preuves de tous genres viennent soutenir la conviction tirée de l'étude même de l'œuvre. En effet, sans parler du monogramme de Raphaël, qu'on peut découvrir au milieu des ornements d'or décorant le carquois d'Apollon, le dessin de ce tableau existe dans la collection de l'Académie des Beaux-Arts à Venise, et le catalogue le mentionne avec raison comme une *œuvre de perfection rare, dans laquelle Raphaël montre toute son élégance* [1]. C'est un dessin fait à la pointe d'argent, puis lavé à l'aquarelle et rehaussé de lumières blanches [2]. C'est plus qu'un dessin, c'est

1. *Opera di rara perfezione, in cui Raffaello mostra tutta la sua eleganza.*

2. La photographie a mal reproduit ce dessin. La teinte rose du papier

un carton dans lequel les figures, parfaitement étudiées, sont exactement de la même grandeur que sur le tableau, et ont conservé dans leurs contours la trace de la pointe qui a servi à les décalquer. Cependant, même dans ces figures, le tableau est très-supérieur au dessin. Ainsi, la tête du dieu porte un degré d'idéal bien plus élevé dans la peinture. Marsyas, dans le dessin, est déshonoré par des oreilles d'âne; tandis que dans le tableau Raphaël a rejeté ce moyen trivial d'exprimer sa pensée. Quant aux accessoires et au paysage, ils diffèrent totalement. Un arbre s'élève malencontreusement entre les deux personnages dans le carton de Venise; cet arbre a disparu dans le tableau, il n'en existe plus que la souche, à laquelle est suspendue la lyre d'Apollon. De plus, les montagnes du fond, au lieu de venir couper le cou du dieu, ont été très-habilement abaissées au-dessous de son épaule. Enfin tous les charmants détails de ce paysage, toutes les lignes harmonieuses qui forment à ce tableau un si magnifique horizon, ne sont pas même indiqués dans le dessin.

Avant la découverte du tableau, personne n'avait nié l'authenticité du dessin. Après cette découverte, on s'autorisa d'une note écrite au crayon sur le dessin par le comte Cicognara [1], pour attribuer le tableau à Mantegna. Puis, forcé d'abandonner cette hypothèse, on donna le tableau à Francia, et l'on prétendit que le Sanzio avait fait l'étude qu'on voit à Venise, d'après l'œuvre originale de Raibolini. Or, c'est là une erreur qu'il est facile de démontrer. D'abord la main

sur lequel il est fait donne un fond trop fortement nuancé pour que la délicatesse des traits de la pointe d'argent puisse être appréciée.

1. En écrivant, sur la marge qui se trouve au bas de ce dessin, le nom de Benedetto Montagna, qui n'a d'ailleurs rien de commun avec Andrea Mantegna, il est certain que le comte Cicognara avait voulu simplement rappeler la gravure presque grotesque par laquelle Benedetto avait illustré le même sujet : car s'il s'était agi d'indiquer l'artiste qui avait dessiné les figures d'Apollon et de Marsyas, le nom de Benedetto Montagna eût été le dernier auquel il eût fallu songer.

de Raphaël est manifeste dans ce carton, et il suffit, pour en avoir la preuve, de regarder par comparaison tous les dessins du Sanzio qui figurent à côté dans la même galerie. Ensuite ce dessin est la première pensée du maître, et cela ressort du parallèle que chacun peut faire maintenant entre le dessin et le tableau. Si Raphaël a fait œuvre de copiste dans le dessin, on est forcé de convenir qu'il a singulièrement atténué les beautés de son modèle, et qu'il a modifié la pensée originale pour l'abaisser et l'amoindrir. Mais qui donc ne protesterait pas aussitôt contre une pareille supposition? On peut voir au musée de Venise même des dessins où le Sanzio a copié Pérugin et Mantegna : ces dessins sont là pour montrer que le jeune homme qui cherchait à tout pénétrer, portait en lui une flamme qui éclairait d'un jour nouveau même la pensée des maîtres. Du dessin au tableau il y a progrès, et progrès sensible. Donc le dessin ne saurait être de Raphaël, si le tableau n'en est pas; et réciproquement, si le dessin est de Raphaël, le tableau ne peut avoir été peint par aucun autre. Jusqu'à meilleure information, continuant à attribuer le dessin au Sanzio, il nous sera impossible de ne pas lui faire également honneur du tableau.

Mais, dira-t-on peut-être encore, où sont les preuves historiques?... En effet, ces preuves manquent jusqu'à un certain point, et Vasari, le premier qui ait écrit la vie de Raphaël, ne parle pas du tableau d'*Apollon et Marsyas*. Mais Vasari, souvent très-inexact dans ses assertions, est surtout très-incomplet dans ses nomenclatures. Vasari, qui faisait son dieu de Michel-Ange, a-t-il parlé des tableaux que ce grand homme dut peindre dans sa jeunesse? M. Morris Moore lui-même n'a-t-il pas signalé le premier, en 1853, dans la presse anglaise et jusque devant la Chambre des Communes, le tableau du Buonarotti, qui jeta un si grand éclat sur l'exposition de Manchester, en 1857? Et cependant c'est faute de preuves historiques que ce monument resta, pendant douze à quatorze ans,

offert à tous, méconnu de tous, et publiquement exposé à Londres sous le nom de Ghirlandajo[1]. — Du reste, l'histoire elle-même pourra peut-être nous aider à découvrir la date et la destination première du tableau d'*Apollon et Marsyas*. En effet, Vasari dit que Raphaël peignit, pendant son second séjour à Florence, deux tableaux qu'il donna à Taddeo Taddei, et il ajoute que ces tableaux rappelaient encore l'ancienne manière du Pérugin, mais qu'ils témoignaient en même temps d'une autre manière très-préférable que le Sanzio devait à de nouvelles études. L'histoire a suivi pas à pas l'un de ces tableaux[2], mais elle a complétement perdu la trace de l'autre. Eh bien, pourquoi cet autre tableau ne serait-il pas celui qui nous occupe? Il aurait alors été peint pendant l'année 1505, et cette date rappelle très-exactement la période du talent de Raphaël à laquelle correspond cette peinture. En outre Baldinucci nous apprend que de son temps, c'est-à-dire vers le milieu du XVII[e] siècle, le tableau dont parle Vasari n'était déjà plus dans la maison Taddei[3], et Bottari ajoute comme un

1. Ce tableau de Michel-Ange avait été acheté à Rome il y a une trentaine d'années par M. Bonar. En 1844, M[me] Bonar, devenue veuve, offrit le tableau à l'administration de la Galerie nationale, qui refusa de le payer 500 livres. Il fut ensuite exposé, en 1847, à l'Institution britannique, mais sans plus de succès. Enfin, en 1849, M. Labouchère l'acheta moyennant 525 livres. Il va sans dire que M. Labouchère ne crut pas acquérir une peinture de Michel-Ange. Ce fut en 1853 que M. Morris Moore signala pour la première fois ce tableau comme une œuvre du Buonarotti. Plus tard, lors de l'exposition de Manchester, d'autres tentèrent de s'attribuer l'honneur de cette découverte. (Voir *The Manchester exhibition, What to observe. A walk through the art-treasures exhibition, under the guidance of Dr. Waagen. — Italian schools,* n° 107. — London, 1857); mais les faits et les dates sont là pour protester en faveur de la découverte de M. Morris Moore.

2. Il fut acquis par la maison d'Autriche, et se trouve maintenant dans la galerie du Belvédère, où il est connu sous le nom de *la Madonna del Giardino.*

3. *Si partì* (*Raffaello*) *da Firenze molto approfittato nell' arte, lasciando in dono al Taddei due bellissimi quadri di sua mano, uno dei quali ne' miei tempi non si è veduto in quella casa, e l'altro. . . .*

on dit qu'il avait été vendu à Londres, moyennant 24,000 écus[1] .... Mais ce ne sont là que des conjectures, auxquelles il ne faudrait accorder qu'une médiocre importance, si l'on n'avait puisé préalablement sa conviction dans l'étude attentive et bien des fois répétée de l'œuvre elle-même.

1. *Nota il Bottari che a tempo suo uno di questi quadri fu comprato dall' Arciduca Ferdinando d'Austria, e che un altro era mancato antecedentemente da quella casa : dicesi che fosse venduto a Londra per 24,000 scudi.*

B

LA FABLE DE PSYCHÉ ET LES DESSINS DE RAPHAEL.

Avant d'interpréter librement dans ses fresques le sens moral et profond de la Fable, avant de faire une œuvre d'art proprement dite, Raphaël voulut sans doute se pénétrer du caractère profane de son sujet, et transcrire pour ainsi dire littéralement, dans une série de dessins, les moindres incidents et jusqu'aux épisodes les plus vulgaires du récit d'Apulée. Puis dégageant la vérité de l'erreur, il donna pleine carrière à son inspiration personnelle; oubliant tant d'études charmantes, enchaînées encore dans les entraves du roman, il révéla dans ses fresques l'âme triomphante et libre.

Malheureusement ces dessins, qu'on pouvait considérer comme l'illustration la plus complète de la Fable, ont été perdus [1], et l'on n'en peut plus juger que par les gravures souvent très-défectueuses d'Augustin Vénitien et du *Maître au Dé* [2]. Ces gravures, faites après la mort du maître et sur les

1. Aucune trace de ces dessins n'a pu être découverte. Bottari rapporte qu'en 1735 un peintre anglais, Carlo Jatris, avait rapporté de Florence huit de ces esquisses; mais on a depuis longtemps perdu la trace de ce peintre obscur et de ses collections.

2. Suivant Cumberland (*some anecdotes of the life of Julio Bonasone,*

indications de quelques élèves secondaires, ont à tel point dénaturé la pensée primitive, qu'on a prétendu que Raphaël n'avait été pour rien dans la conception des dessins originaux. Vasari lui-même, dans sa vie de Marc-Antoine [1], en attribue l'invention au peintre flamand Michel Coxie [2]; et comme Vasari connut personnellement cet artiste à Rome en 1532, il faut compter avec un pareil témoignage. Cependant je ne saurais me ranger à cette opinion. Que les esquisses du Sanzio aient été recueillies par Michel Coxie, et que celui-ci les ait complétées par certains accessoires, pour les livrer ensuite au burin du graveur, je l'admets volontiers. Mais que Michel Coxie ait conçu lui-même tant de belles compositions qui s'imposèrent aussitôt à l'admiration de l'Europe, et qui furent reproduites avec tant d'éclat et de pureté, pendant près d'un siècle, par nos grands émailleurs et par nos maîtres verriers, c'est ce qui est inadmissible. Une preuve me paraît d'ailleurs péremptoire contre l'assertion de Vasari : c'est que ces mêmes dessins, qui ont suscité les chefs-d'œuvre techniques des Pénicaud, des Léonard Limosin, des Pierre Raymond et des Bernard Palissy [3], ont servi également à Perino del Vaga et à son école

p. 42), ce maître graveur était appelé en Italie *Dado*, ce qui signifie Dé. La tradition lui a aussi conservé le nom de Beatricius, et, pour le distinguer de Beatrizet ou *Beatricius le Lorrain*, on l'a surnommé *Beatricius l'Ancien*. Plusieurs de ses estampes portent la date de 1532 et 1533. (Bartsch, t. XV.) Son dessin est lourd et sans élégance. Ses figures sont trop courtes, ses têtes généralement trop grosses, ses bras et ses jambes trop forts. Augustin Vénitien, qui a gravé trois des planches de l'*Histoire de Psyché*, possède un dessin plus savant et un burin plus ferme.

1. Vasari, t. VII, p. 165.

2. Michel Coxie, né à Malines en 1499, était élève de Bernard van Orley. Il vint en Italie et fut fidèle aux traditions de son maître; il fut un des fervents imitateurs de Raphaël.

3. En 1545, Bernard Palissy peignit en grisaille pour Anne de Montmorency, l'année même où Léonard Limosin faisait sa belle suite d'émaux sur les dessins de Raphaël, une série de vitraux d'après ces mêmes dessins arrangés par le Rosso. A la révolution, ces vitraux passèrent du château d'Écouen

pour les fresques du château Saint-Ange. Or, comment admettre que le Florentin Piero Buonaccorsi, le plus fécond et le plus grand dessinateur de l'école de Raphaël après Jules Romain, ait emprunté dans ses fresques ou même dans les fresques exécutées sous sa direction, les idées et les dessins du Flamand Michel Coxie [1] ? Un artiste tel que Perino del Vaga pouvait se faire honneur de reproduire la pensée de Raphaël, mais hors de cette pensée souveraine il ne faisait appel qu'à lui-même. De deux choses l'une : ou les fresques du château Saint-Ange ont été peintes par Perino del Vaga et par ses élèves sur ses propres dessins, ou bien il en emprunta les motifs au Sanzio lui-même. Or, comme rien dans les gravures du Maître au Dé n'indique les traditions florentines propres au Vaga, mais qu'on y retrouve toutes les allures de l'école romaine personnifiée dans Raphaël, il faut en conclure que les mêmes sujets ont inspiré les gravures de l'école de Marc-Antoine, aussi bien que les fresques du château Saint-Ange. Ces dessins durent donc être comme un prélude aux peintures de la villa Chigi. Partout, dans les estampes, dans les émaux, dans les tapisseries, dans les vitraux pour lesquels ils ont servi de modèles, on reconnaît la

au Musée des monuments français à Paris, et furent gravés en 1803 sous la direction d'Alex. Lenoir. En 1818, ils furent restitués au duc de Bourbon, qui les plaça au château de Chantilly. S. A. R. Mgr le duc d'Aumale a fait transporter ce précieux monument dans sa résidence de Twickenham, en Angleterre.

1. Vasari nous apprend que Tiberio Crispo, qui devint plus tard cardinal, voulant embellir le château Saint-Ange dont il était gouverneur, y disposa des chambres, des loges, des salles et des appartements d'une richesse extraordinaire, pour recevoir dignement Sa Sainteté. Il ajoute que ces chambres importantes furent décorées, soit par Perino lui-même, soit d'après ses cartons. Il nous apprend enfin que parmi les auxiliaires qui peignaient sur les cartons de Perino, le meilleur et le plus employé fut *Girolamo Siciolante da Sermoneta,* dont les peintures sont comparables à celles des meilleurs élèves de Raphaël. Si donc les fresques de Psyché au château Saint-Ange ne sont pas de Perino lui-même, il est vraisemblable de les attribuer à Girolamo Siciolante.

trace évidente de l'esprit du Sanzio. La démonstration de cette vérité résultera de l'étude attentive des trente-deux estampes gravées par le Maître au Dé et par Augustin de Venise. Placée dans le corps même de notre ouvrage, cette étude secondaire aurait eu le grave inconvénient de fatiguer l'attention, de l'épuiser peut-être et de la détourner du sujet principal. Il nous a donc paru plus convenable d'en faire l'objet d'une étude spéciale, qu'on pourra considérer, dans cet Appendice, comme un complément utile, sinon tout à fait indispensable[1].

DESSINS GRAVÉS PAR LE MAITRE AU DÉ [2].

I. — Une jeune fille et une vieille femme sont assises à l'entrée d'une caverne. La vieille femme, une quenouille à la main, raconte les aventures de Psyché. La jeune fille, très-silencieuse, écoute avec recueillement. Un âne est là, qui écoute aussi et regarde avec intelligence. Cet âne n'est ni plus ni moins que Lucius Apuleus, philosophe platonicien, métamorphosé par les artifices de la magicienne Pamphile.

Ce dessin, plein de naturel et de précision, sert d'introduction à la Fable et de frontispice aux dessins qui vont suivre.

II.— Il y avait une fois un roi et une reine qui avaient trois filles. Les deux aînées eussent été les plus belles du monde, si elles n'avaient eu pour sœur Psyché, dont la beauté commandait non-seulement l'admiration, mais l'adoration de

1. On verra dans cet Appendice, en suivant les trente-deux planches qui s'y trouvent décrites, un résumé complet du roman d'Apulée.

2. Huit vers italiens sont écrits au bas de chacune des gravures du *Maître au Dé*.

tous les hommes. Vénus, voyant ses temples abandonnés, devint jalouse de Psyché, et la montrant à son fils elle lui commanda de la rendre la plus malheureuse des femmes [1].

Tel est le sujet du second dessin de Raphaël. — Psyché,

1. Mon fils, dit-elle en lui baisant les yeux,
La fille d'un mortel en veut à ma puissance;
Elle a juré de me chasser des lieux
Où l'on me doit obéissance :
Et qui sait si son insolence
N'ira pas jusqu'au point de me vouloir ôter
Le rang que dans les cieux je pense mériter?
. . . .
Rendez-la malheureuse. . . . . . .

(La Fontaine, *les Amours de Psyché et de Cupidon,* p. 39, éd. Lefèvre, 1826.)

C'est en 1669 que La Fontaine (Polyphile) lit, à Versailles, dans la grotte de Thétis (bains d'Apollon), son poëme de *Psyché* à Racine (Acanthe), à Molière (Ariste) et à Boileau (Gélaste). — Ce fut l'année suivante, 1770, que fut représentée devant le roi la tragédie-ballet de *Psyché.* Molière ne fit que le prologue, le premier acte, la première scène du second acte et la première scène du troisième. Le reste est l'œuvre de Corneille. Les paroles chantées sont de Quinault, et Lulli fit la musique. — Dans le prologue de Molière, Vénus désigne également Psyché aux traits de l'Amour. Non que le poëte nous ouvre des horizons élevés sur le ciel antique, les nuages au milieu desquels il nous transporte ne sont guère que des nuages de carton. Sa Vénus n'est pas la grande déesse qui nous apparaît superbe et menaçante dans les pendentifs de la Farnésine; ce n'est qu'une femme à laquelle le poëte a prêté sa verve comique, une mortelle insatiable du désir de plaire, haineuse, vindicative et jalouse à l'excès.

Moi, la fille du dieu qui lance le tonnerre,
Mère du dieu qui fait aimer;
Moi, les plus doux souhaits du ciel et la terre,
Et qui ne suis venue au jour que pour charmer,
. . . .
Je me vois ma victoire et mes droits disputés
Par une chétive mortelle!
. . . .

La poésie du XVII[e] siècle n'a guère vu, dans le mythe de Psyché, au delà du roman d'Apulée. On sait quel élan cette fable avait donné au génie de Raphaël.

accompagnée de ses deux sœurs, est debout sur le seuil d'un temple, où elle reçoit les hommages et les dons des mortels. Au fond on voit les riches fabriques de la ville « que les archi-« tectes avaient faite belle à force de monuments. » Au milieu d'un nuage, Vénus désigne Psyché aux vengeances de Cupidon; mais celui-ci se sent pris d'une tendre compassion, très-naïvement exprimée dans ce dessin[1]... Le burin du *Maître au Dé* n'a ni la science, ni la délicatesse nécessaires pour traduire avec une dignité soutenue les pensées de Raphaël. C'est ainsi que la figure de Psyché est grossie et matérialisée. D'autres parties, au contraire, ont conservé la trace de leur beauté primitive, et l'on remarque surtout de belles figures dans le groupe des personnages venus pour adorer Psyché. Malgré l'insuffisance de l'interprétation, on comprend l'influence d'une grande école, et si l'on est choqué par certains détails maladroitement rendus, on se sent malgré tout entraîné par le mouvement général.

III. — Tandis que personne n'ose prétendre à la main de Psyché, ses deux sœurs trouvent des rois pour époux.

Six personnages font les frais de cette composition. Au milieu, le roi et la reine siégent sur leur trône. De chaque côté, une de leurs filles est debout près de son amant. La demande et le consentement sont clairement indiqués par le geste des figures. Les draperies sont bien étudiées. Quant à Psyché,

1. Le dieu qu'on nomme Amour n'est pas exempt d'aimer :
A son flambeau quelquefois il se brûle;
Et si ses traits ont eu la force d'entamer
Les cœurs de Pluton et d'Hercule,
Il n'est pas inconvénient
Qu'étant aveugle, étourdi, téméraire,
Il se blesse en les maniant.

(La Fontaine, *ibid.*, p. 37.)

elle ne paraît pas dans cette scène, car sa beauté la condamne à la solitude.

IV.— Le roi, désolé de l'avenir de Psyché, consulte l'oracle d'Apollon, et le dieu ordonne que la jeune fille, revêtue des voiles de l'hyménée, soit conduite au sommet d'une roche escarpée, où elle trouvera le monstre que le destin lui réserve pour époux[1].

La statue du dieu est debout sur son piédestal. La main gauche, ramenée le long du corps, tient une lyre; la droite, dans un mouvement plein de noblesse, se porte en avant avec autorité. C'est une belle réminiscence de l'antique. Devant Apollon se dresse l'autel : des sphinx ailés se tiennent fièrement à la base, tandis que des têtes de béliers ornent les angles supérieurs, et qu'une charmante figure nue décore une des faces latérales. Derrière cet autel, où brûle le feu du sacrifice, le roi est debout, écoutant avec terreur les paroles de l'oracle; puis le prêtre, dont le geste indique la soumission ; et enfin la troupe des sacrificateurs et des victimes. Cette composition est d'une grande beauté; elle fait songer de suite à certaines fresques des *Loges* et à certains fragments des tapisseries du Vatican[2]. Il me semble difficile d'y méconnaître l'esprit de Raphaël. Pour juger de la

1. L'époux que les destins gardent à votre fille
Est un monstre cruel qui déchire les cœurs,
Qui trouble maint état, détruit mainte famille,
Se nourrit de soupirs, se baigne dans les pleurs.
C'est un empoisonneur, c'est un incendiaire,
Un tyran qui de fers charge jeunes et vieux.
Qu'on lui livre Psyché, qu'elle tâche à lui plaire.
Tel est l'arrêt du sort, de l'Amour et des dieux.

(La Fontaine, *ibid.*, p. 44.)

C'est ce même oracle qui occupe la fin du premier acte de la pièce de Molière.

2. Notamment au *Sacrifice de Noé* et au *Sacrifice à Lystra*.

beauté de ces dessins, il importe d'ailleurs de les dégager des entraves et des duretés de la gravure[1], et de les étudier d'après les interprétations les plus intelligentes qui en aient été faites. A cet égard on ne saurait trop considérer les émaux de Léonard Limosin, peintre des rois François Ier et Henri II. Cet émailleur célèbre fit deux reproductions en grisaille de toute la série des dessins de Psyché[2]. Il est impossible de s'assimiler avec plus de verve et de bonheur l'esprit de ces beaux dessins[3].

V. — Voici maintenant le cortége qui conduit Psyché sur la montagne où doit s'accomplir sa destinée.

Psyché est assise sur une chaise drapée que portent deux hommes vigoureux. Absorbée par la douleur, la jeune fille, la tête doucement inclinée sur la poitrine, est simple et touchante dans sa mélancolie. Tout un peuple l'accompagne, et c'est sur elle que se concentre l'émotion. Cette montagne déserte, où l'on conduit Psyché, figure l'aridité de la vie. Au delà, il y a l'inconnu, vers lequel l'âme tend invinciblement, avec impatience et avec tristesse. C'est la même Psyché à qui Corneille fait dire :

> Et je n'ai pas besoin d'exemple pour mourir.

Cette figure principale est placée en sens inverse de toutes les autres. Outre l'heureuse opposition qui en résulte, l'effet mo-

1. Ce dessin a été gravé par Augustin Vénitien. (Bartsch, n° 235.)

2. L'une de ces reproductions est de l'année 1535, l'autre est de 1545. Dans cette dernière, il se servit des gravures arrangées par Ducerceau d'après celles du *Maître au Dé*. (Voir la *Notice des émaux du Louvre*, par M. Léon de Laborde.)

3. Voir au musée du Louvre le n° 240 du catalogue des émaux. Cet émail représente le *Père de Psyché consultant l'oracle d'Apollon*. C'est une délicieuse grisaille, sur fond noir, avec les chairs colorées et quelques rehauts d'or.

ral est plus saisissant, car de cette manière Psyché tourne le dos au lieu redoutable où on la mène et peut voir quelques instants encore la patrie qu'elle quitte et les parents qu'elle abandonne.

Derrière Psyché, le roi et la reine suivent désolés, mais soumis à la volonté des dieux. Trois personnages accessoires, deux hommes et une femme voilée, les accompagnent. — En avant, deux joueurs de trompe ouvrent la marche; leurs têtes sont coiffées de peaux de lions, et l'ensemble de leurs figures est pittoresque autant qu'harmonieux. Viennent ensuite deux enfants nus, portant les torches de l'hyménée. Il est impossible de méconnaître l'origine de ces beaux enfants, complices de l'amour; le regard qu'ils jettent en arrière sur Psyché est plein de noblesse et de mystérieuse expression. A côté d'eux sont deux jeunes hommes, dont l'un tient également une torche. Au fond, on aperçoit sur le sommet de la montagne une petite figure : c'est Psyché assise sur les roches où le destin l'enchaîne. Ce dessin est dramatique, et les figures qui le composent ont un grand caractère.

VI. — Tout à coup Psyché se sentit caressée par le souffle de Zéphyre, qui, la soulevant dans les airs, la déposa sans secousse sur le gazon fleuri d'une riante vallée. La jeune fille s'étant endormie dans cette fraîche oasis, vit à son réveil les portiques d'un palais merveilleux, au seuil duquel de belles nymphes vinrent la recevoir.

A gauche, Psyché est étendue sur un nuage, où elle repose avec sécurité. Au-dessous de ce nuage, Psyché encore est assise, la tête doucement inclinée en avant. Cette seconde figure, presque entièrement drapée, est charmante. Enfin, à droite, s'ouvrent les horizons lointains: on aperçoit des jardins, des bosquets, des fontaines, les colonnes d'un riche palais; et au milieu de tous ces enchantements, Psyché debout, reçue par trois nymphes qui l'accueillent avec empresse-

ment. Ces petites figures, reléguées sur un plan secondaire, compètent de la façon la plus heureuse les deux figures principales. Ce dessin a le mérite de présenter en même temps trois scènes différentes et successives, de réunir ces divers sujets par des liens pittoresques qui en font un seul tableau, dont il est impossible de rien distraire sans nuire à l'équilibre et à la beauté de l'ensemble.

VII. — Après que Psyché eut visité toutes les magnificences de sa nouvelle demeure, les nymphes la mirent au bain et la couvrirent de parfums [1].

Le dessin sorti de l'école de Raphaël a dû être une simple étude à laquelle un artiste secondaire, Michel Coxie ou tout autre, a ajouté postérieurement un fond et des accessoires. Rien en effet n'indique une composition définitive et sagement ordonnée, en vue d'un motif spécial et déterminé. Trois femmes nues sortent du bain. La première, à gauche, debout sur le premier plan, passe un linge sur sa tête, et apporte dans ce geste familier une noblesse instinctive. La seconde, au milieu, assise sur le bord d'une baignoire, tient de ses deux mains ses longs cheveux dénoués et pendants; tandis que devant elle, une femme à genoux lui présente un miroir. Dès qu'on adapte ce dessin à la Fable, c'est à la seconde baigneuse qu'il faut donner le nom de Psyché. Il est impossible d'ailleurs de méconnaître le dessin de Raphaël dans l'attitude et dans le mouvement de ces figures. Qu'on se

1. Dans le conte d'Apulée, Psyché est entourée des plus tendres soins mais elle ne voit aucun des serviteurs qui la servent : « Psyché sentit « qu'elle était l'objet d'une sollicitude divine. Docile aux avis du conseiller « invisible, elle se met au lit; puis elle entre dans un bain, dont l'influence « eut bientôt dissipé toute fatigue. » *Sensit Psyche divinæ providentiæ beatitudinem : monitusque voces informes audiens, et prius somno, et mox lavacro fatigationem sui diluit.* — La Fontaine est effrayé de cette solitude, et il fait servir Psyché, non par des voix invisibles, mais par des nymphes.

souvienne des trois déesses du Jugement de Pâris, et l'on sera convaincu que les mêmes beautés originelles, si fidèlement traduites par le burin de Marc-Antoine, se retrouvent ici sous l'impuissance d'une interprétation secondaire. C'est la même distinction naturelle et la même simplicité, c'est la même force, ce sont les mêmes lignes suaves et habilement cadencées, c'est la même science exempte d'exagération. Quant à la troisième baigneuse assise à droite sur un plan secondaire, elle a été complétement transformée par le burin du graveur ; car même dans les épanchements les plus intimes de son inépuisable crayon, jamais Raphaël n'a laissé la trace d'aucune inconvenance ; et d'ailleurs le dessin de cette figure manque de la grâce qui pare jusqu'aux moindres émanations de ce noble esprit. Enfin sur un dernier plan, une petite figure est couchée dans un lit. C'est une Psyché endormie, avec laquelle encore Raphaël n'a rien de commun. Quant aux détails et à l'architecture du fond, ils sont lourds et sans élégance. De petites fenêtres, fermées par des vitrines étroitement découpées, sont percées dans des murs épais et sombres. La baignoire est massive et de forme plus que vulgaire. Un grand poêle de faïence se trouve derrière la baigneuse qu'on nomme ici Psyché. Deux aiguières assez sveltes rappellent seules quelques-unes des exigences artistiques de la Renaissance italienne. Ainsi, dans la gravure[1], il faut voir deux choses : des figures dans lesquelles l'esprit de Raphaël se reconnaît aux prises avec la nature, des études qui n'avaient sans doute rien de définitif encore, et qui certainement auraient été ennoblies, atténuées, changées, s'il y avait eu lieu de les concevoir en vue d'un tableau ou d'une fresque ; puis d'autres figures secondaires, et tout un entourage qui sont évidemment dessinés dans un autre esprit et par une autre main. Si Raphaël avait eu à composer le bain de Psyché,

1. Cette gravure est d'Augustin Vénitien. (Bartsch, n° 237.)

il eût tout subordonné à la figure principale, il l'eût douée d'une grâce spéciale, il l'eût entourée de soins attentifs, et il n'eût pas montré trois baigneuses entre lesquelles l'œil hésite à reconnaître celle qu'il doit regarder comme Psyché. Il importe du reste, en regardant la plupart des gravures du *Maître au Dé,* de procéder ainsi à une sorte de travail d'élimination, et de dégager la pensée du Sanzio des liens pesants qui trop souvent la paralysent et l'enchaînent.

VIII. — Au sortir du bain, un repas fut servi à Psyché, et pendant ce repas elle entendit une musique divine qui chantait les louanges et la glorification de l'Amour[1]. Ces douces harmonies arrivaient mystérieusement aux oreilles de Psyché : elles semblaient sortir du murmure des fontaines et de la solitude des bois ; la nature entière les répétait avec des modulations infinies.

Ici la composition est complète, et témoigne d'une unité de sentiment et d'inspiration qui permet de croire que le dessin de Raphaël a fourni tous les éléments de la gravure. Psyché, étendue sur un lit de repos, se retourne doucement vers un petit Cupidon, qui, à genoux sur le même lit, pose sa tête sur l'épaule de la jeune fille. Leurs regards se confondent, et toute cette figure de Psyché exprime une tendresse infinie[2]. Sa

1. Tout l'univers obéit à l'Amour ;
Belle Psyché, soumettez-lui votre âme.
Les autres dieux à ce dieu font la cour,
Et leur pouvoir est moins doux que sa flamme.
Des jeunes cœurs c'est le suprême bien :
Aimez, aimez, tout le reste n'est rien.
(La Fontaine, *ibid.*, p. 51.)

2. Le voilà ce serpent, ce monstre impitoyable,
Qu'un oracle étonnant pour vous a préparé,
Et qui n'est pas peut-être à tel point effroyable
Que vous vous l'êtes figuré.
(La Fontaine, *ibid.*, liv. I.)

tête, belle sans affectation, se porte avec une grâce inexprimable vers les voix qui la ravissent. Elle écoute comme on écoute quelqu'un qu'on ne voit pas, et qu'on croit entendre encore quand il a cessé de parler. Sur la première marche de l'estrade qui conduit au lit, se dresse la table que sert une nymphe empressée. Une autre nymphe se tient attentive à côté de la première. Du côté opposé quatre chanteurs sont debout : l'un joue du luth, un autre a un cahier ouvert sur lequel tous fixent leurs regards. Ce groupe est charmant, plein de grandeur et de calme, il rappelle à la fois certains fragments des bas-reliefs antiques et quelques-unes des conceptions les plus populaires de la Renaissance florentine[1]. C'est comme la réalisation d'un rêve de bonheur. Il est à remarquer que, dans ce dessin, Raphaël s'est forcément écarté de la Fable. Dans le conte d'Apulée, Psyché, une fois arrivée dans la demeure enchantée, est entourée de voix et de génies invisibles : elle se trouve seule au milieu des merveilles qui l'éblouissent ; en elle et autour d'elle tout chante l'Amour, mais aucun lien matériel ne la rattache à la terre, et plus son cœur est plein, plus la solitude lui est chère[2]. Or, les arts du dessin ne pouvant traduire que des formes sensibles, le Sanzio a été forcé de donner un corps aux voix, aux génies et jusqu'aux tendres appréhensions de Psyché. C'est ainsi qu'on voit autour d'elle les musiciens qui la ravissent, les nymphes qui la servent, et jusqu'à l'Amour qui déjà la possède et qu'elle porte en son cœur. Et tels sont les rapports, telle est l'intimité des nobles sensations, que, de même qu'une symphonie évoque en nous les formes les plus idéales, de même les belles li-

1. Entre autres le groupe des chanteurs de Luca della Robbia.

2. « Une table en hémicycle se dresse auprès d'elle. Les vins les plus dé-« licats, les plats les plus variés et les plus succulents se succèdent en « abondance. Nul serviteur ne paraît. Tout se meut comme par un souffle. « Psyché ne voit personne; elle entend seulement des voix : ce sont des « voix qui la servent. »

gnes de ce dessin nous font entendre les harmonies les plus délicieuses.

IX. — La nuit étant venue, Psyché fut introduite dans la chambre nuptiale. Bientôt l'époux arriva, demeura plusieurs heures et disparut avant l'aurore.

Ce dessin, qui montre Psyché dans les bras de l'Amour, est-il bien de Raphaël? Est-ce bien le peintre d'Urbin qui a pu lever ainsi tous les voiles? Je ne le crois pas, ou, du moins, je pense que si l'on a trouvé dans les cartons de l'Urbinate quelques indications pour un semblable sujet, on en a abusé, en divulguant d'une manière indiscrète et choquante ce qui n'était qu'une simple étude, une indication à reléguer sur un plan secondaire[1]. Il est certain qu'en suivant le texte d'Apulée, Raphaël pouvait se laisser aller à de grandes licences. Mais comment un talent si discret aurait-il apporté si peu de ménagements dans la représentation de l'union idéale de l'Amour et de Psyché? Comment cette inépuisable invention n'eût-elle pas rencontré quelque touchante figure pour peindre la naïveté d'un cœur, vierge encore, qui apprend à aimer dans les yeux de l'Amour? Comment enfin cette situation, qui devait, un siècle et demi plus tard, faire jaillir des traits de feu de l'âme du vieux Corneille, eût-elle laissé froid et insensible l'artiste le plus passionné qui fut jamais? Recueillons les paroles que Psyché adresse à son mystérieux époux:

A peine je vous vois, que mes frayeurs cessées
Laissent évanouir l'image du trépas;
Et que je sens couler dans mes veines glacées
Un je ne sais quel feu que je ne connais pas.
. . . .
Et je dirais que je vous aime,
Seigneur, si je savais ce que c'est que d'aimer.

1. Il est inutile d'insister sur ce qu'il y a de bon et de défectueux dans le dessin reproduit par la gravure du *Maître au Dé,* car, sous cette forme définitive et arrêtée, ce dessin ne saurait être attribué à Raphaël.

Écoutons aussi avec quels transports jaloux l'Amour parle à Psyché :

Les rayons du soleil vous baisent trop souvent;
Vos chéveux souffrent trop les caresses du vent;
L'air même que vous respirez,
Avec trop de plaisir passe par votre bouche;
Votre habit de trop près vous touche;
Et, sitôt que vous soupirez,
Je ne sais quoi qui m'effarouche,
Craint parmi vos soupirs des soupirs égarés.

Corneille avait soixante-cinq ans lorsqu'il écrivait ces vers[1], et je me refuse à penser que Raphaël, dans toute l'ardeur de sa jeunesse et de son génie, n'ait trouvé qu'une image inconvenante pour traduire de tels sentiments.

X. — Déjà le soleil était haut sur l'horizon, lorsque les nymphes entrèrent dans la chambre de Psyché et procédèrent aux soins de sa toilette[2].

Ce dessin est certainement un des plus admirables de cette collection. Psyché est assise entre deux jeunes filles qui l'entourent de leurs soins, tandis qu'une troisième, à gauche, se penche sur un vase rempli de parfums. Ces quatre figures sont groupées avec un art qu'on ne saurait imaginer plus grand : chacune d'elles est nécessaire aux trois autres, et il est impossible de rien retrancher, ni un mouvement, ni une draperie, ni un geste, sans qu'à l'instant disparaissent l'accord général et l'équilibre de l'ensemble. C'est vers Psyché que se porte instinctivement le regard. Elle est presque nue, et se re-

1. La *Psyché* de Corneille est de 1671.

2. C'est ainsi qu'il faut transformer encore le texte d'Apulée, pour expliquer cette dixième planche. Ce texte dit seulement : « Aux premiers rayons « du jour il (l'Amour) a disparu. Aussitôt les voix sont là pour prodiguer « leurs soins à la nouvelle épouse. » *Ante lucis exortum propere discesserat : statim voces cubiculo præstolatæ, novam nuptam interfectæ virginitatis curant.*

tourne en se penchant légèrement en arrière. De la main droite elle soulève une partie de ses cheveux dénoués et tombants ; tandis que la main gauche, ramenée sur la tête, appuie, par un geste expressif, le récit qu'elle fait sans doute aux nymphes qui l'entourent. Celles-ci, vêtues de longues tuniques, paraissent écouter avec attention, et l'intérêt qu'elles prennent à ce qu'elles entendent suspend pour un instant les services qu'elles rendent à la nouvelle épouse. Avec quelle grâce elles retiennent ses draperies, soutiennent ses bras, arrangent ses cheveux! Rien n'est plus beau que la figure de jeune femme assise et appuyée sur une grande aiguière. Rien n'est plus fort, plus souple et plus élégant que ce corps placé de profil, et que cette tête, si bien coiffée à l'antique, qui se tourne de face vers le spectateur comme pour commander l'admiration. Le dessin qui a fourni le motif de cette gravure devait être superbe, et il est à jamais déplorable que de pareils trésors aient été dispersés ou détruits. Raphaël est là lui-même, et nul autre, même parmi ses plus illustres disciples, ne me semble digne de mettre son nom au bas d'un semblable dessin. Lui seul a su concilier dans un même type et réaliser avec cette perfection la force et la beauté[1].

XI. — Cependant Psyché, malgré les instances de son invisible époux, a désiré revoir ses sœurs. A force de supplications, elle a obtenu que Zéphyre les lui amenât, et, après avoir étalé devant elles toutes les splendeurs de son palais, après les avoir

1. C'est encore parmi les émaux de Léonard Limosin qu'il faudra chercher un reflet de la pensée du Sanzio. L'émail catalogué sous le n° 241 dans la collection du musée du Louvre est un chef-d'œuvre d'interprétation. On retrouve là quelque chose de la manière large et magistrale, de la souplesse et de la grâce, de la délicatesse et du charme qui devaient être dans le dessin original et qui font en partie défaut dans la gravure.

comblées de présents, elle subit la première épreuve de leur curiosité[1].

Psyché est assise, regardant avec bonheur les deux sœurs qu'elle vient d'enrichir de ses dons, et qui la pressent de leurs questions. Je ne sais aucun artiste, en dehors de Raphaël, à qui l'on puisse faire honneur de ce groupe. Psyché est charmante. Le geste est plein de naturel et de dignité. On voit qu'elle est tout entière aux récits qui s'échappent de son cœur. On comprend combien la jalousie domine déjà ses sœurs et efface en elles toute autre pensée. Loin de se réjouir du bonheur de Psyché, elles ne s'y résignent pas. Au point de vue pittoresque, où trouver des liens plus intimes que ceux qui unissent entre elles ces trois figures? Les draperies sont simples et bien jetées; les têtes sont belles et les chevelures sont heureusement arrangées sans avoir rien d'apprêté. Ce dessin exprime les nuances délicates des sentiments les plus opposés, sans que la beauté en souffre la moindre altération. Une âme avide de vengeance qui hait et dissimule, un esprit soupçonneux qui résiste encore, un cœur ivre d'amour qui se livre sans méfiance, tout cela est clairement indiqué, et je ne crois pas que, sans le secours de Raphaël, il y ait eu un artiste capable d'une telle intelligence. Dans le fond, du côté opposé à ce groupe, on aperçoit les ri-

1. Ce méchant couple amenait avec lui
La curieuse et misérable Envie,
Pâle démon, que le bonheur d'autrui
Nourrit de fiel et de mélancolie.

(La Fontaine, *ibid.*, liv. I.)

C'est aussi la basse jalousie des sœurs de Psyché qui remplit tout le premier acte de la pièce de Molière. Seulement les personnages n'y ont absolument rien d'antique. Les sœurs de Psyché, Aglaure et Cidippe, vaines et romanesques, sont de vraies précieuses. Psyché, au contraire, est douce, naturelle, bonne, sensible sans effort, aimable sans pruderie. Ces caractères opposés abondent en détails attrayants, en oppositions fines et gracieuses; mais ils appartiennent aux romans de mademoiselle de Scudéry plutôt qu'à la fable païenne.

vages lointains de la mer, au sein de laquelle va se plonger le soleil couchant. Enfin, dans un nuage au-dessus des flots, les deux sœurs de Psyché sont emportées par Zéphyre loin du palais enchanté.

XII. — Nous retrouvons encore ici Psyché en compagnie de ses sœurs. Les deux méchantes femmes mettent en commun, pour la perdre, leur infernal génie[1]. Elles lui persuadent que l'être mystérieux qui l'a prise pour femme est un monstre hideux qui bientôt doit la dévorer. Elles la supplient de braver les ordres de cet odieux époux, de chercher à le voir et de s'en défaire à tout prix. Ce nouveau groupe, qui paraîtrait ne pouvoir être qu'une répétition du précédent, en diffère cependant par l'ordonnance autant que par la pensée. Les deux dessins n'ont rien de semblable entre eux que le style, qui est admirable de part et d'autre. Je préfère même peut-être encore ce dernier. Psyché nous apparaissait tout à l'heure rayonnante du bonheur qu'elle confiait à ses sœurs. Nous la voyons maintenant courbée sous leurs insinuations perfides, humiliant devant elle sa beauté jusque-là triomphante. Cette beauté, ne reflétant plus la même beauté morale, est comme amoindrie par l'idée du mal qui a pris déjà possession de la malheureuse enfant. La pauvre Psyché est debout, implorant un appui contre les désirs impies qui se sont emparés d'elle. Mais vainement elle lutte encore sous l'étreinte d'une curiosité fatale, elle est vaincue et se rend à merci aux conseils qui doivent la perdre. Ses sœurs sont assises devant elle. Une passion identique les anime et les fait parler. Ce sont deux formes différentes d'un même sentiment; on voit, à l'arrogance de leur attitude et de leur geste, à la manière hautaine dont elles tournent la tête vers Psyché, que leur triomphe est assuré[2].

1. *Perfidæ lupulæ magnis conatibus nefarias insidias tibi comparant.*
2. La scène précédente se passait devant le péristyle du palais : celle-ci

XIII. — L'inquiétude et la curiosité l'emportent sur l'amour. La treizième gravure[1] nous dévoile le crime et la punition de Psyché. La nuit a ramené l'invisible époux, qui, après avoir prodigué à l'épouse ses plus tendres caresses, s'est profondément endormi. Alors Psyché, quittant furtivement le lit nuptial, a pris de la main gauche une lampe sacrilége, a armé sa droite d'un poignard, et s'apprêtait à tuer le monstre, quand tout à coup elle reconnaît Cupidon lui-même[2]. Saisie de crainte, elle s'agenouille en extase devant l'Amour, et se penche vers lui pour le regarder et le contempler encore. Ses yeux se dilatent et semblent ne pouvoir s'ouvrir assez pour contenir la merveille d'un semblable spectacle ; ses lèvres frémissent, brûlantes d'un feu nouveau[3]; sa chevelure s'agite au souffle d'une passion que la fragile enfant ne peut contenir. Toute sa figure enfin rayonne de bonheur et tremble d'émotion. — Quant à l'Amour, on ne reconnaît en lui aucun des traits d'idéale beauté décrits

a lieu dans l'intérieur même de l'édifice, ouvert à droite sur la campagne, et qui permet de voir dans un coin du ciel les deux sœurs enlevées encore par Zéphyre.

1. Cette gravure est d'Augustin Vénitien. (Bartsch, n° 238.)

2. « Elle se leva sans bruit, prit le poignard et la lampe qu'elle avait ca-« chés, s'en alla le plus doucement qu'il lui fut possible vers l'endroit du « lit où le monstre s'était couché, avançant un pied, et puis un autre, et « prenant bien garde à les poser par mesure, comme si elle eût marché sur « des pointes de diamants. Elle retenait jusqu'à son haleine, et craignait « presque que ses pensées ne la décelassent. Il s'en fallut peu qu'elle ne « priât son ombre de ne point faire de bruit en l'accompagnant... »

A pas tremblants et suspendus
Elle arrive enfin où repose
Son époux aux bras étendus,
Époux plus beau qu'aucune chose :
C'était aussi l'Amour. . . . . .

(La Fontaine, *ibid.*, liv. I.)

3. *Tunc magis magisque cupidine flagrans Cupidinis, prona in eum efflictim inhians, patulis ac petulantibus saviis festinanter ingestis, de somni mensura metuebat.*

par Apulée. C'est tout simplement un enfant endormi, que n'entoure nulle radieuse auréole et auquel manquent les ailes de la divinité.

A droite, sur un plan secondaire, la curieuse Psyché « ne se « lasse pas de voir, de toucher, d'admirer les armes redoutables « de son époux. Elle tire du carquois une flèche, et, pour en « essayer la trempe, elle en appuie le bout sur son doigt; mais « sa main, qui tremble en tenant le trait, imprime à la pointe « une impulsion involontaire. La piqûre entame l'épiderme, et « fait couler quelques gouttes d'un sang rose... » C'est ainsi que Psyché s'inocule un amour plus violent encore pour l'Amour lui-même.

A gauche, on aperçoit le dénoûment de cette première partie du drame. Le dieu, subitement réveillé par une goutte d'huile bouillante tombée sur lui, fuit à tire-d'aile les regards et les embrassements de l'épouse qui a violé sa foi. Vainement elle saisit la jambe de l'Amour, et s'y cramponne :

Là finit de Psyché le bonheur et la gloire [1].

XIV. — Psyché, tristement suspendue à l'Amour, l'a suivi dans son essor jusqu'à la région des nuages; mais bientôt épuisée, elle est tombée sans mouvement sur la terre. Cupidon, attendri, s'est alors placé sur un cyprès voisin, et, après avoir adressé à la trop crédule épouse des reproches où la douleur et la pitié dominent la colère, « il se lance en oiseau dans les « airs [2]. » — Psyché est là, tristement agenouillée, suivant des yeux son époux dans l'espace, et l'appelant par ses cris lamentables. Elle a cédé aux insinuations de l'esprit d'orgueil, en violant le commandement de l'Amour, et maintenant le dés-

1. La Fontaine, *ibid.*, liv. I.
2. *Et cum termino sermonis, primis in altum se proripuit.*

espoir succède à la curiosité. Dans son geste de suprême douleur, elle porte la main gauche à son front, et, de la droite tendue en avant, elle implore et veut retenir le bonheur qui l'abandonne. Il y a en elle quelque chose de ce sentiment de peur et de confusion qu'Adam a transmis à sa race, lorsqu'il s'est caché de la face de Dieu. Malgré les entraves imposées à cette figure par un burin sec et lourd, on reconnaît la noblesse du dessin primitif. — Quant à Cupidon, il s'envole et bientôt va se perdre au milieu du feuillage. C'est une petite figure d'un beau mouvement, et qui se rattache par des liens pathétiques à la figure précédente.

Le fond du tableau offre les lignes pittoresques d'un paysage au milieu duquel coule une fraîche rivière. C'est dans ces eaux paisibles que Psyché court se précipiter. Coupable, elle ne croit plus à la miséricorde. La voix des dieux la poursuit comme un tonnerre ; elle fuit épouvantée, et ne voit de refuge que dans la mort.

« Mais le fleuve eut compassion de l'infortunée, et par res« pect pour le dieu qui enflamme même les ondes, par crainte « peut-être, il la soulève sur ses flots, et la dépose pleine de « vie sur le gazon fleuri de ses rivages[1]. » C'est là que Psyché rencontre Pan qui ranime son courage et l'exhorte à prier le grand dieu Cupidon[2]... Le dieu rustique se repose sous de mystérieux ombrages, il tient dans ses mains les roseaux qui furent jadis la nymphe Canna[3], et près de lui paissent ses troupeaux. Psyché est assise à ses pieds, attentive et docile à ses commandements. Ces épisodes secondaires complètent

1. *Sed mitis fluvius, in honorem dei scilicet, qui et ipsas aquas urere consuevit, metuens sibi, confestim eam innoxio volumine super ripam florentem herbis exposuit.*

2. . . . *Precibusque potius Cupidinem deorum maximum percole...*

3. Canna, ou la nymphe Syrinx, avait été aimée de Pan. Elle se précipita dans le fleuve Ladan pour échapper aux poursuites du dieu, et fut métamorphosée en roseau. Pan la coupa en plusieurs morceaux inégaux et en fabriqua le premier chalumeau.

avec bonheur le sujet principal. Les petites figures qui les composent sont élégantes et finement dessinées.

XV. — Poussée par un dieu vengeur, Psyché va retrouver chacune de ses sœurs. Elle leur raconte son malheur et fait briller à leurs yeux le criminel honneur de la supplanter dans les bras de Cupidon. Aussitôt elles courent au sommet du rocher, et, croyant se confier à Zéphyre, elles se précipitent à une mort certaine.

Tel est le motif du dessin qui a fourni au *Maître au Dé* sa quinzième gravure. — Sur le premier plan, Psyché, debout devant ses sœurs, excite en elles de coupables désirs. Cette figure principale est d'un jet magnifique. Ce n'est plus la douce, naïve et crédule jeune fille. Pour la première fois son cœur est forcé de haïr, et sa douleur transforme sa beauté. Psyché prend ici un caractère de majesté sombre, réfléchie, presque implacable, qui ramène l'esprit vers les grands souvenirs de l'antiquité. Pline raconte qu'Agoracrite n'eut qu'à changer les attributs de sa statue de Vénus pour en faire une Némésis. De même Raphaël a réalisé dans l'épouse abandonnée d'Éros une image idéale de la Vengeance. — Quant aux sœurs de Psyché, la bassesse de leur caractère est suffisamment exposée par l'infériorité de leur beauté. Prêtes à courir à leur perte, on les voit agitées de passions viles et honteuses.

Au fond est le rocher du haut duquel les malheureuses sont précipitées. « Mais elles ne purent même arriver mortes « où elles voulaient aller; car les saillies des rocs se ren- « voyèrent les débris de leurs membres, et par un sort trop « mérité, les lambeaux dispersés de leurs corps devinrent à « moitié chemin la pâture des bêtes féroces et des oiseaux de « proie [1]. »

1. Dans Apulée, les sœurs de Psyché ne meurent pas ensemble; chacune

XVI. — « L'oiseau blanc qui rase de l'aile la surface des « mers, plongeant dans les profondeurs de l'Océan, va trou- « ver Vénus qui se baignait en se jouant au milieu des flots, « et lui annonce la blessure de son fils... Les dauphins, de « leur dos arrondi, forment alors le char de la déesse, et les « Néréides son cortège. Un Triton réunit, au bruit de sa con- « que, les autres habitants de la mer, et Neptune lui-même or- « donne aux flots un calme complaisant. A tant de soins, Zé- « phyre, unissant les siens, soutient au-dessus de Vénus, pour « la garantir des ardeurs du soleil, un voile aussi léger que « lui. »

La gravure qui rappelle cette partie de la Fable présente un groupe habilement composé sans doute, mais tellement dépourvu d'émotion qu'on ne saurait y reconnaître Raphaël. Vénus, assise sur un dauphin, porte déjà presque l'empreinte de la vulgarité. De même on chercherait en vain quelque chose de noble dans les deux nymphes et dans les deux Tritons qui l'accompagnent. Tel qu'il nous apparaît ici, ce dessin semble appartenir à la décadence de la seconde partie du XVIe siècle.

XVII. — Dans le dessin suivant, on retrouve au contraire la trace évidente d'une grande époque. Vénus, sortie précipitamment des ondes, est debout devant le lit où repose son fils. L'attitude de la déesse est parfaitement simple, et son geste est d'une éloquente sobriété. Rien de maniéré, rien de violent, rien d'emphatique, rien qui altère la grande et sereine beauté. Immobile et la tête inclinée vers Cupidon, elle lève une main menaçante, et cela est plus expressif que toutes

d'elles vient tour à tour sur le rocher fatal, pour y trouver une mort identique. *Nec tamen ad illum locum, vel saltem mortua, pervenire potuit. Nam per saxa cautium membris jactatis atque dissipatis, et, perinde ut merebatur, laceratis visceribus suis, alitibus bestiisque obvium ferens pabulum, interiit.*

les imprécations qui abondent dans le récit d'Apulée. Dans le roman du rhéteur africain, la colère de Vénus est grotesque[1]; elle est divine dans le dessin de Raphaël. Quant à Cupidon, douloureusement étendu, il tente de se relever et s'incline avec docilité devant le courroux de sa mère. L'idée de ces figures a été certainement puisée dans un dessin de Raphaël. Malheureusement les accessoires sont pesants et sans goût. — A côté, l'on voit encore Vénus. En quittant son fils, elle a rencontré Junon et Cérès, et elle exhale devant elles sa haine contre Psyché. On reconnaît dans Aphrodite la passion qui l'anime, et dans les deux déesses qui l'écoutent on voit des affections contraires. On comprend que dans Junon et Cérès la pitié l'emporte, et qu'elles se refusent à servir les vengeances de Vénus. Ce groupe des trois grandes déesses appartient à l'art dont le Sanzio est le représentant.

XVIII. — Cependant Vénus, « après avoir épuisé sur la terre « tous les moyens d'investigations, en va demander au ciel. » Elle attelle à son char d'or quatre blanches colombes, et se rendant à la demeure de Jupiter, elle prie le maître des dieux de lui prêter le ministère de Mercure pour retrouver Psyché. Jupiter ayant consenti, Vénus « remet par écrit au « messager de l'Olympe le nom de Psyché et les instructions « qui la concernent. Mercure, empressé de s'acquitter de la « commission, se met à parcourir la terre, proclamant par- « tout ce qui suit : « On fait savoir qu'une fille de roi, du « nom de Psyché, esclave de Vénus, a pris la fuite. Quicon- « que pourra la livrer, ou indiquer sa retraite, recevra [2]...

1. « Dans Apulée, la mythologie touche au burlesque : c'est la dernière « phase de l'indifférence religieuse. Scarron ne faisait pas parler Vénus au- « trement que le fait Apulée; elle devient une matrone criarde et querel- « leuse. » (Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique.*)

2. ... *Accepturus indicinæ nomine ab ipsa Venere septem savia suavia.*

« S'adresser pour la réponse au crieur Mercure, derrière les « Pyramides Murtiennes. » Pour faire agir et parler ainsi les dieux, il fallait que le respect et la foi fussent depuis longtemps détruits. Certes les conceptions les plus hardies du seizième siècle ont moins d'irrévérence pour le paganisme. — La dix-huitième gravure nous montre avec convenance, sans rien de trivial ni de licencieux, la succession des épisodes qui viennent d'être rappelés. Bien que les figures ne manquent pas de noblesse, rien en elles ne fait penser à aucune des fresques de la Farnésine [1] qui se rapportent à cette partie de la Fable. Tout est épique dans les pendentifs de la Farnésine, tout est anecdotique dans les dessins dont s'est servi le *Maître au Dé*.

XIX. — Psyché errait à l'aventure, cherchant jour et nuit l'époux qui l'avait abandonnée. Elle aperçut un temple, et courut se réfugier dans la prière. Des monceaux de gerbes et de froment entouraient le sanctuaire, et Cérès se présenta à l'épouse de Cupidon. Mais vainement Psyché se prosterna aux pieds de la *grande nourricière*, vainement elle supplia la déesse. Cérès était alliée à Vénus, et tout ce qu'elle put ac-

et unum blandientis adpulsu linguæ longe mellitum... Ce que La Fontaine a traduit d'une façon relativement châtiée :

De par la reine de Cythère,
Soient dans l'un et l'autre hémisphère,
Tous humains dûment avertis
Qu'elle a perdu certaine esclave blonde,
Se disant femme de son fils,
Et qui court à présent le monde.
Quiconque enseignera sa retraite à Vénus,
Comme c'est chose qui la touche,
Aura trois baisers de sa bouche;
Qui la lui livrera, quelque chose de plus.

(La Fontaine, *ibid.*, liv. II.)

1. Fresques des pendentifs, IV, V, VI.

corder aux larmes de la pauvre âme vagabonde, ce fut de ne la point livrer à son ennemie.

Tel qu'il nous est révélé par la gravure, ce dessin est convenable, mais dépourvu d'émotion. Psyché est à genoux sur le seuil du temple. Si elle est désolée, le spectateur n'en sait rien ; et si elle prie, on l'ignore également. Cérès est debout devant elle. Mais la divinité manque à la déesse, et vainement on cherche en elle cette pitié souveraine qui est le privilége de l'immortalité.

XX. — « Refusée contre son espoir, Psyché s'éloigne, em-« portant un chagrin de plus dans son cœur. Elle revenait « tristement sur ses pas, quand son œil, plongeant au fond « d'un vallon, découvre un autre temple, dont l'élégante archi-« tecture se dessinait dans le demi-jour d'un bois sacré... Flé-« chissant le genou, elle embrasse l'autel tiède encore, et après « avoir essuyé ses larmes, elle invoque l'épouse du grand Jupi-« ter... » Junon lui apparaît alors dans tout l'éclat de la majesté céleste ; mais tout en plaignant ses malheurs, elle refuse de la recueillir et de la protéger contre Vénus.

Cette composition est très-supérieure à la précédente. Psyché est encore à genoux devant la déesse, et sans être très-pathétique dans sa douleur, elle est plus éloquente dans son invocation ; si ses traits n'ont pas l'expression suffisante, son geste au moins prouve avec quelle ferveur elle implore le secours des dieux. Quant à Junon, entièrement drapée dans ses longs vêtements[1], elle se montre parfaitement bonne et compatissante, mais on la prendrait plutôt pour une vierge chrétienne que pour une habitante de l'Olympe. Quelques arbres sans mystère, se mêlant aux lignes équivoques d'une mauvaise architecture, donnent une faible idée du temple et du bois sacré que décrit la Fable.

1. Psyché, au contraire, a le torse nu.

XXI. — Psyché, espérant désarmer Vénus par sa soumission, prend la résolution d'aller se livrer elle-même. « Comme « elle approchait, l'Habitude, une des suivantes de Vénus, ac- « court... et, la saisissant par les cheveux, l'entraîne sans « qu'elle oppose aucune résistance. Dès qu'Aphrodite vit sa « victime en son pouvoir, elle poussa un grand éclat de rire, « de ce rire que produit souvent l'excès de la colère. Secouant « la tête et se frottant l'oreille droite : « Où sont, dit-elle, mes « deux servantes, l'Inquiétude et la Tristesse? » Elles parais- « sent, et Vénus leur livre Psyché. Aussitôt elles la frappent de « verges, la tourmentent de mille manières, puis la ramènent « en présence de la déesse. »

Il y a de très-belles parties dans la gravure qui répond à ce passage du conte d'Apulée. D'un côté, Vénus est assise entièrement nue, portant la main à son oreille, ainsi que le dit la Fable. La tête et le torse sont d'un aspect grandiose et d'un calme plein de noblesse; le mouvement des cuisses et des jambes trahit seul, par ce qu'il a d'excessif, l'irritation de la déesse. De l'autre côté, Psyché arrive en sanglotant, entre les deux cruelles messagères de Vénus. L'une la tire par les cheveux, l'autre la bat de verges; tandis que, debout derrière Aphrodite, l'Habitude, les cheveux couverts d'un long voile, avance vers l'épouse infortunée d'Éros, la main également armée de verges menaçantes. Ces deux groupes, parfaitement équilibrés entre eux, s'enchaînent et se complètent mutuellement. Il faut encore remarquer ici combien cette traduction de la Fable est moins triviale que la Fable elle-même, et combien le sentiment vrai de la beauté rehausse et ennoblit les sujets les moins nobles. Quoi de plus ridicule que les paroles de Vénus dans Apulée? La déesse voit Psyché porter les fruits de l'Amour, et ce qui l'irrite surtout, c'est la pensée qu'elle va être grand'mère : *Felix vero ego, quæ in ipso ætatis meæ flore vocabor avia.* Et après avoir crié bien haut qu'elle refusait son consentement à cette union clandestine, elle termine en di-

sant : « Le marmot sera bâtard, si toutefois je lui donne le « temps de naître... » *Ac per hoc spurius iste nascetur; si tamen partum omnino proferre te patiemur.* Quoi de plus grotesque qu'un pareil langage, quoi de plus irrévérencieux, quoi de moins conforme au type d'immuable jeunesse que toute religion doit donner à ses dieux? Or, dans le dessin dont on peut attribuer les traits principaux à Raphaël, toutes ces taches grossières disparaissent, et la pureté des lignes exclut l'impureté des idées[1].

XXII. — Vénus, après avoir elle-même accablé Psyché de ses coups, se fit apporter du froment, de l'orge, du millet, de la graine de pavots, des pois, des lentilles et des fèves, et mêlant le tout ensemble, commanda à sa victime de séparer ces graines et de les ranger par espèces. Psyché restait immobile en présence de cette tâche impossible, lorsqu'une fourmi compatissante s'en alla réunir ses compagnes. Aussitôt toutes ces *filles alertes de la terre* se mirent à l'œuvre, et bientôt cet amas confus se trouva divisé et classé. Vénus, étant revenue vers le soir, vit avec stupéfaction ses ordres exécutés. Elle reconnut aussitôt la puissance de l'Amour, et, de plus en plus irritée, elle se retira, après avoir jeté dédaigneusement un morceau de pain à Psyché.

D'un côté, on voit Vénus étonnée à la vue du travail qu'elle croyait irréalisable et qu'elle trouve accompli. La figure de la déesse est nue dans toute la partie supérieure et n'est pas sans beauté. Elle exprime plutôt la surprise que la colère.

1. Un autre dessin, sorti sans doute aussi de l'école de Raphaël, et qui a été également gravé, montre Psyché renversée à terre et entourée de Furies déchaînées contre elle par Vénus. Ces mégères sont au nombre de quatre : trois jeunes, dont les torses sont nus; et une vieille, entièrement drapée. Les unes arrachent les cheveux de la victime, les autres l'accablent de leurs coups. Cinq petits Amours apparaissent au-dessus de ces femmes et intercèdent en faveur de l'épouse de Cupidon.

Sa main gauche pose sur la tête de Psyché qu'elle incline et courbe vers la terre. — De l'autre côté, l'épouse de Cupidon est à genoux aux pieds d'Aphrodite. Cette seconde figure de Psyché est massive et laide. C'est sans doute l'effet de l'impuissance du graveur, car l'ensemble de ces deux groupes ne manque pas de beauté.

XXIII. — « Le char de l'Aurore commençait à peine à s'éle-« ver au-dessus de l'horizon, que Vénus fit venir Psyché, et lui « dit : « Vois-tu ce bois bordé dans toute sa longueur par une « rivière dont les eaux sont déjà profondes, bien qu'encore « voisines de leur source? Un brillant troupeau de brebis à la « toison d'or y paît, sans gardien, à l'aventure : il me faut à « l'instant un flocon de leur précieuse laine. Va, et fais en sorte « de me la rapporter sans délai. » Psyché s'élance aussitôt, espérant trouver la mort dans les eaux du fleuve. « Or, voici « qu'un vert roseau, doux organe d'harmonie, inspiré tout à « coup par le vent qui l'agite, se met à prophétiser en ces « termes : « Pauvre Psyché, déjà si rudement éprouvée, garde-« toi de souiller par ta mort la sainteté de mes ondes, et n'ap-« proche pas en ce moment du formidable troupeau qui paît « sur ce rivage. Tant que le soleil de midi darde ses rayons, « ces brebis sont possédées de rage. Tout mortel alors doit re-« douter leurs blessures... Mais une fois que la nuit aura tem-« péré l'ardeur de l'astre du jour, dès que les brises de la « rivière auront rafraîchi le sang de ces animaux furieux, tu « pourras sans peine gagner ce haut platane nourri des mêmes « eaux que moi, et trouver sous son feuillage un sûr abri. Alors « tu n'auras, pour te procurer de la laine d'or, qu'à secouer « les branches des arbres voisins, où elle s'attache par flocons. » « Ainsi, le bon roseau faisait entendre à Psyché de salutaires « conseils... Ayant observé toutes ces choses, elle revint bien-« tôt vers Vénus, les mains pleines de la toison d'or. »

Vénus est debout, tournant sa tête en arrière vers Psyché,

et désignant du doigt les troupeaux à la riche toison. La déesse, presque nue [1], est d'une belle et fière tournure. Son geste est impérieux, sans être violent, et le mouvement du bras droit est superbe. Cette figure a un caractère remarquable de grandeur. A côté, l'épouse de l'Amour n'a l'air que d'une simple mortelle. — Au fond, on voit, par delà le fleuve qui circule à travers la campagne, d'abord le roseau bienfaisant qui parle à Psyché, puis Psyché qui ramasse la laine d'or des brebis endormies. Cette dernière petite figure est charmante.

XXIV. — Vénus, voyant encore sa vengeance lui échapper, remet une boîte à Psyché : « Prends cette boîte, et va de ce « pas aux enfers, au sombre ménage de Pluton. Tu présen- « teras cette boîte à Proserpine, et tu lui diras : Vénus de- « mande un peu de votre beauté, ce qu'il en faut pour un jour « seulement; car toute sa provision s'est épuisée par la con- « sommation qu'elle en a faite en servant de garde-malade à « son fils. Va, et ne tarde pas à retourner... »

Psyché s'élance aussitôt vers une tour élevée, dans l'intention d'y monter et de se précipiter du sommet, lorsqu'une voix sort de cette tour et enseigne à la jeune fille le moyen d'exécuter l'ordre de Vénus. La Fable est pleine de ces tableaux vivants où les choses inanimées prennent elles-mêmes une voix pour s'entretenir avec les hommes, pour les conseiller, les soutenir, les sauver ou les perdre.

J'aime moins ici le groupe principal. Vénus est vulgaire et sans noblesse, et c'est par la taille seulement qu'elle domine Psyché. Le mouvement de Psyché est meilleur; le regard de la jeune fille, fixé dans la direction du doigt de Vénus, a une fermeté remarquable. — Au fond, on voit une ombre humaine qui sort de la tour et se porte au-devant de

1. La draperie ne couvre que les cuisses et les jambes. La nudité est toujours le privilége de Vénus.

Psyché, pour la prévenir et la sauver. Plus loin encore on aperçoit « Lacédémone, cette noble cité de l'Achaïe, » et Psyché qui se dirige vers le Ténare. La pauvreté du fond contraste avec la fraîcheur des premiers plans [1].

XXV. — Cette gravure montre au loin Psyché, engagée déjà dans le chemin des enfers, rencontrant l'âne chargé de fagots et passant sans répondre à la voix de l'ânier boiteux. — Les eaux de l'Érèbe arrivent jusque sur le premier plan. Sur ces eaux, Psyché navigue en compagnie de Caron, auquel elle a remis l'obole exigée. « Caron est là, exigeant son péage; car « ce n'est qu'à prix d'argent qu'il passe les arrivants sur l'au- « tre rive. Ainsi l'avarice vit encore chez les morts! Ni Caron, « ni Pluton même, ce dieu si grand, ne font rien pour rien. « Le pauvre, en mourant, doit se mettre en fonds pour le « voyage : nul n'a droit de rendre l'âme que l'argent à la « main. » Tandis que, dans le récit d'Apulée, l'irrévérence religieuse touche sans cesse au grotesque, tout, dans le dessin qui a servi au *Maître au Dé,* porte l'empreinte de la tenue et de l'austérité. C'est ainsi que la Renaissance a su rendre quelquefois au paganisme de la décadence la pureté de ses lignes primitives. La figure de Caron est sévère,

1. Dans la Fable, Vénus, avant d'ordonner à Psyché de descendre aux enfers, lui enjoint d'aller dérober de l'eau à la source même du Styx, et c'est l'aigle de Jupiter qui vient au secours de l'épouse d'Éros. On s'étonne de ne rien trouver qui rappelle cet épisode dans les trente-deux gravures attribuées au *Maître au Dé*. Mais une gravure assez rare, exécutée dans le même esprit et d'après des dessins de la même source, se trouve cataloguée au tome XV de Bartsch, n° 71, page 224. Psyché est à genoux devant Vénus qui se penche vers elle avec un geste menaçant, en lui remettant un vase de cristal. A droite s'élève une montagne, surmontée d'un rocher d'où s'échappent les eaux bouillonnantes du Styx. Ces eaux coulent jusque sur les premiers plans, où des monstres bizarres les gardent avec vigilance. Sur la montagne, on aperçoit Psyché, à laquelle l'aigle rapporte le vase rempli de l'eau redoutable. C'est une bonne composition, traduite par le graveur avec un soin particulier.

sans avoir rien de rébarbatif. Quant à Psyché, debout à côté du sombre nautonier, elle reflète une mélancolie silencieuse et calme, qui ajoute à sa grâce quelque chose d'imposant et de recueilli. C'est une vivante, enveloppée des ombres de la mort. Elle passe sans répondre au mendiant, qui, à genoux sur la rive, fait appel à sa compassion... Il me paraît impossible de méconnaître dans cette poétique image l'influence directe du génie de Raphaël. Tout est dramatique dans cette composition, jusqu'à l'aridité du sol et jusqu'à la disposition fantastique des nuages. Quant aux figures, elles semblent comme écrasées par une atmosphère épaisse et glacée.

XXVI. — Psyché a rencontré ensuite les femmes occupées à faire de la toile[1], et, se souvenant des ordres de la divinité qui la guide dans son périlleux voyage, elle a refusé de mettre la main à la trame mystérieuse. Puis elle se trouve aux prises avec le chien à trois têtes, qui veille sans cesse à l'entrée du palais de Proserpine, et elle l'apaise en lui donnant un des gâteaux dont elle s'est munie. Cette figure de Psyché, pour être moins belle que la précédente, ne manque cependant pas d'élégance. Son geste est naturel, et la confiance avec laquelle elle approche le monstre est touchante dans sa naïveté. Les trois têtes de Cerbère sont d'un beau caractère : l'une (celle du milieu) dévore avec joie l'appât qu'on offre à sa férocité; l'autre, déjà subjuguée et soumise, se courbe humblement devant la jeune fille; quant à la troisième, elle semble protester encore, et se redresse avec une terrible vigilance. Au fond on aperçoit quelques frais ombrages; et l'on se souvient aussitôt du cinquième acte de la pièce de Corneille, où le poëte, conduisant aussi sa Psyché dans les enfers, la fait pénétrer

> Dans des bois toujours verts, ou d'amour on respire
> Aussitôt qu'on est mort d'amour.

1. Ces femmes, au nombre de trois, sont reléguées ici au second plan, et assises à l'ombre d'une masure.

XXVII. — Psyché est enfin parvenue jusqu'à Proserpine. A genoux devant la déesse, elle s'acquitte du message de Vénus, et reçoit la boîte au contenu mystérieux. Proserpine est assise; elle retourne la tête vers Psyché, et le mouvement de toute sa figure est simple, naturel et plein de douceur. — Quant à Psyché, son attitude est parfaitement expressive, très-humble et très-suppliante[1]. Le burin du *Maître au Dé* a beaucoup alourdi ces deux figures entièrement drapées; mais on reconnaît encore, à travers cette interprétation insuffisante, l'élégance du dessin primitif. Nul autre personnage ne vient rompre dans cette composition l'effet unique de ce groupe, qui semble plongé au milieu des profondeurs de la nuit éternelle.

XXVIII. — Psyché est sortie des enfers, « elle revoit et « adore la blanche lumière du jour. » Alors une curiosité fatale la saisit. « Vraiment, se dit-elle, je serais bien simple, lorsque « je porte la beauté des déesses, de n'en pas retenir un peu « pour moi, quand ce serait peut-être le moyen de ramener « le charmant objet que j'adore. » Aussitôt elle ouvre la boîte. « Mais à peine le couvercle est-il soulevé que, sans que ni « beauté ni aucun objet ne se montre, une vapeur infernale,

1. La Fontaine, allant plus avant dans le cœur et dans les sentiments de ses personnages, insiste davantage sur l'humilité de Psyché en présence de Proserpine. Il la montre dénigrant sa propre beauté qu'elle dit être flétrie et que ses sœurs enviaient :

Que mes sœurs étaient folles!

Elle exalte au contraire la beauté de la déesse, beauté qui n'a pas besoin de fard:

On aperçoit assez qu'il n'est point fait pour vous.

Elle cherche à détourner l'envie, à exciter la pitié :

Enfin l'Amour m'aima, je l'aimai sans le voir,
Je le vis, il s'enfuit. . . . .

(La Fontaine, *ibid.*, liv. II.)

« véritable émanation du Styx, s'empare des sens de Psyché, se « répand comme un voile sur tous ses membres et la renverse « au milieu du chemin, où elle reste étendue dans l'immobi- « lité du sommeil ou plutôt de la mort. » Cependant Cupidon, guéri de sa blessure, vole au secours de son amante [1]. « Il la dégage avec soin des vapeurs qui l'oppressent et qu'il « replace dans la boîte. Puis, de la pointe d'une de ses flèches, « il touche légèrement Psyché et la réveille... »

A droite, sur le premier plan, Cupidon s'échappe par l'étroite fenêtre de sa prison. Au fond, on le voit qui ranime la pauvre âme étendue à terre, victime pour la seconde fois d'une curiosité fatale. Enfin, au centre de la composition, il remet à Psyché la boîte qu'il lui commande de porter aussitôt à Vénus... En considérant ce retour d'Éros vers Psyché, les strophes du *Cantique des Cantiques* ne s'offrent-elles pas comme d'elles-mêmes à l'esprit? « Lève-toi, mon amie, ma « belle, et viens. Car voici que l'hiver est fini, la pluie est « passée, elle a disparu. Les fleurs commencent à paraître sur « la terre, le temps des chansons approche. La voix de la tour- « terelle a été entendue dans nos champs ; les jeunes pousses « de figuier commencent à rougir, la vigne en fleur exhale « son parfum. Lève-toi, mon amie, ma belle, et viens. » N'est-ce pas là l'idéal des paroles que l'Amour doit prononcer pour réveiller l'Ame anéantie par la douleur; et l'Ame aussi ne peut-elle pas répondre, avec la Sulamite : « Je dors, mais mon « cœur veille. C'est la voix de mon bien-aimé !... Le voici qui « vient bondissant sur les montagnes... Il frappe : ouvre-moi, « me dit-il, ma sœur, mon amie, ma colombe ; car ma tête « est couverte de rosée, les boucles de mes cheveux sont « toutes trempées de l'humidité de la nuit [2]... » — La Sula-

1. *Sed Cupido jam cicatrice solida revalescens... Psychen accurrit suam...*

2. Le *Cantique des Cantiques* a tour à tour été considéré : comme un chant d'amour composé par Salomon à l'occasion de son mariage avec

mite, victorieuse de toutes les épreuves, s'évanouit dans les bras de son amant, qui la transporte endormie dans le village où elle est née. L'Amour prend Psyché, après qu'elle a triomphé dans le temps de la douleur et de la mort, pour s'unir à elle dans l'éternité.

XXIX. — Les épreuves de Psyché sont enfin terminées. L'Amour monte au ciel et va trouver Jupiter, auquel il demande Psyché pour épouse. Le maître des dieux exauce cette prière et ordonne à Mercure de convoquer le conseil des dieux... Il est impossible de rien entendre de plus irrévérencieux que le langage prêté à Jupiter par Apulée. « Monsieur mon « fils, dit la Sagesse en s'adressant à Cupidon, vous n'avez « guère respecté en moi la suprématie déférée par le consen-« tement des dieux... Vous m'avez compromis dans je ne sais « combien d'intrigues amoureuses avec des mortelles. En « dépit des lois, notamment de la loi Julia et de toute morale « publique, vous avez chargé ma conscience, aussi bien que « ma réputation, de scandaleux adultères. Flamme, serpent,

Abisag (la Sulamite); comme une réunion de fragments pastoraux; comme une allégorie de l'alliance de Jéhovah avec Israël (théologiens de l'ancienne loi); comme un présage de l'alliance de Jésus-Christ avec son église (théologiens chrétiens); comme une peinture de l'amour divin et de l'union que l'extase opère entre Dieu et l'âme humaine (école mystique de Hugues de Saint-Victor, Gerson et Tauler); comme un drame pastoral destiné à la représentation scénique (MM. Ewald et E. Renan). La date du *Cantique des Cantiques* est antérieure à l'an 924 avant Jésus-Christ, et postérieure à l'an 986, elle est par conséquent postérieure à la mort de Salomon et antérieure à l'époque où Amri construisit Samarie, qui prit la place de Thersa et devint la capitale du royaume du Nord. Ce poëme date donc de l'époque du schisme qui eut lieu sous Roboam, vers le milieu du xe siècle avant Jésus-Christ, une des époques les plus fécondes de l'histoire des Hébreux. Le génie d'Israël y éclate dans toute son indépendance. Ces strophes, qui reflètent avec tant de fraîcheur la verte nature de la Palestine du nord, sont presque contemporaines d'Homère, et en les rappelant à propos de la fable de *Psyché*, on se reporte plus facilement vers le génie épique de l'ancienne Grèce, auquel il faut sans cesse remonter si l'on veut avoir l'intelligence du grand art païen.

« oiseau , bête des bois, bête d'étable; il n'est métamor-
« phose ignoble où vous n'ayez ravalé la majesté de mes
« traits; mais je veux être débonnaire... En revanche, s'il se
« montre là-bas quelque jeune fille d'une beauté exception-
« nelle, souvenez-vous que vous me devez une compensation. »
On admire davantage encore les fresques de Raphaël à la villa d'Augustin Chigi, après avoir relu le texte qui les devait inspirer. — La vingt-neuvième gravure montre également Jupiter embrassant l'Amour et apportant dans cette étreinte quelque chose d'austère et de majestueux, qu'on peut regarder comme l'origine ou le reflet de la fresque. — Dans le Mercure qui s'élance ici pour convoquer les dieux, on peut voir aussi l'origine du Mercure descendant des hauteurs de la Farnésine, rudiment affaibli, il est vrai, et même singulièrement dénaturé par le burin.

XXX. — Cette gravure nous transporte au milieu du *Conseil des dieux.* On y reconnaît nombre de traits communs avec la fresque, et aussi de notables changements. Il ne me paraît pas invraisemblable d'admettre que le dessin qui a servi au *Maître au Dé,* a pu être aussi une des études préliminaires du grand tableau peint à la voûte de la Loge de la villa Chigi. Dans la gravure, Jupiter est placé à peu près au centre de l'assemblée. Mars et Janus sont derrière lui, avec Junon, Diane et Minerve. Vénus et l'Amour sont devant lui [1], mais n'ont rien de commun avec ces figures telles qu'elles sont dans la fresque. Cependant, cet Amour surtout me semble bien appartenir à Raphaël. Apollon et Hercule, sans être identiques à l'Apollon et à l'Hercule de la Farnésine, les rappellent sensiblement. Bacchus est absent entre le dieu et le héros. — Au bas de la

1. Plus la vengeance a de quoi plaire aux hommes,
Plus il sied bien aux dieux de pardonner.

Ainsi parle Jupiter à Vénus, dont il veut désarmer le courroux.

gravure, Mercure porte Psyché au ciel. Ces deux figures, coupées à mi-corps, sont d'un fâcheux effet. — Au fond, on voit, comme dans la fresque, Mercure offrant à Psyché le breuvage immortel.

XXXI. — Le banquet des dieux est, dans la gravure, une image tellement incomplète et tellement amoindrie de la fresque, qu'il est vraiment inutile de tenter un rapprochement sérieux. A part l'Hercule et les Heures, aucune des autres figures n'a d'analogie avec les figures de la Farnésine. La gravure pourrait cependant bien être encore la traduction infidèle d'un projet primitif.

XXXII.— Une fille naquit de Psyché et de Cupidon, on l'appela la Volupté : *Et nascitur illis maturo partu filia, quam Voluptatem nominamus.* — Psyché est endormie sur un lit et l'Amour veille à ses côtés. Cette gravure traduit, sans assez de ménagements ni de retenue, un dessin qui dut être fort beau.

Oh! douce Volupté, sans qui, dès notre enfance,
Le vivre et le mourir nous deviendraient égaux!
. . . .
Par toi, tout se meut ici-bas.
. . . .
Volupté, Volupté, qui fus jadis maîtresse
Du plus bel esprit de la Grèce,
Ne me dédaigne pas, viens-t'en loger chez moi;
Tu n'y seras pas sans emploi :
J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique,
La ville et la campagne, enfin tout; il n'est rien
Qui ne me soit souverain bien,
Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique.
Viens donc, et de ce bien, ô douce Volupté,
Veux-tu savoir au vrai la mesure certaine?
Il m'en faut tout au moins un siècle bien compté;
Car trente ans, ce n'est pas la peine [1].

1. La Fontaine, *ibid.*, liv. II.

N'est-ce pas cette douce Volupté, si naïvement chantée par La Fontaine, que nous retrouvons dans l'ensemble des dessins gravés par le *Maître au Dé?* Mais n'y sentons-nous pas quelque chose de plus? Les dessins de Raphaël, comme les vers de La Fontaine, charment d'abord les sens; mais ils ne s'en tiennent pas là, ils vont des sens à l'âme et la charment à son tour. C'est par la double voie de l'âme et des sens qu'on arrive à l'idée du beau, par l'intermédiaire de la nature. La beauté dans l'art ne saurait être une idée pure, elle ne peut être absolument immatérielle, elle doit avoir sa forme et sa grâce. Et nous emprunterons encore l'expression du poëte pour résumer l'impression que nous laisse cette étude :

> La beauté, dont les traits même aux dieux sont si doux,
> Est quelque chose encor de plus divin que nous [1].

FRESQUES DU CHATEAU SAINT-ANGE.

Plus on étudie les gravures du *Maître au Dè,* plus on est convaincu qu'elles sont, non pas la traduction précise, exacte, absolue de la pensée de Raphaël, mais la reproduction affaiblie et souvent infidèle de ses propres dessins, ou de dessins faits sous ses yeux et selon son esprit. On sent circuler, d'un bout à l'autre de cette œuvre, une chaleur vivifiante contre laquelle tous les textes du monde lutteraient en vain. Si d'ailleurs il était besoin d'une preuve matérielle pour contredire l'assertion de Vasari, on en trouverait une, nous l'avons

1. La Fontaine, poëme d'*Adonis*.

déjà dit, dans les fresques du château Saint-Ange. L'exécution de ces peintures se sent de l'influence florentine, mais la pensée qui les anime appartient à l'école romaine. Ces fresques forment une frise divisée en neuf tableaux rectangulaires, entourés de riches encadrements, dans lesquels figurent des Amours, des Chimères, des masques, des guirlandes de fleurs et divers motifs d'architecture. Ce sont des peintures d'une couleur agréable, blonde, légère et transparente. Le dessin en est facile, mais ne rappelle que de loin les caractères élevés de l'école immédiate de Raphaël[1].

Le premier de ces tableaux reproduit presque identiquement la première gravure du *Maître au Dé;* seulement la jeune fille qui écoute le récit de la vieille femme est entièrement nue, et d'un dessin élégant et fin. En général, toutes les figures de ces fresques sont plus longues que fortes ; elles ont plutôt l'élan de la nature florentine que l'aplomb et la force du type romain. — Le second tableau participe à la fois de la deuxième et de la quatrième gravure. On voit Psyché adorée comme une déesse, et l'oracle d'Apollon qui prononce sur son sort. Sur le premier plan, à droite, une femme est assise, accoudée sur un sac. C'est une figure un peu longue, toute personnelle à l'artiste qui a exécuté ces fresques, et qui appartient bien en propre à l'art florentin. Cette figure fait même penser à l'école de Fontainebleau, à Primatice et au Rosso. Dans le ciel de ce tableau, Vénus désigne Psyché aux coups de Cupidon. Ce dernier groupe reproduit à peu près la fresque de la Farnésine. — Dans le troisième tableau, qui rappelle la cinquième gravure, Psyché est conduite sur la montagne où doivent s'accom-

1. La chambre où se trouvent ces fresques est précédée d'un salon, également orné d'une frise très-riche, de la même époque et d'une exécution analogue, dont les sujets sont tirés de l'*Histoire de Persée et d'Andromède.* Les plafonds de ces deux chambres sont ornés de caissons; dans ces caissons, des arabesques d'une délicatesse extrême et d'une admirable couleur sont peintes sur fond d'or. Au plafond de la plus grande de ces deux chambres, on voit encore l'anneau qui a servi à fixer la corde à laquelle fut pendu le cardinal Petruzzi.

plir ses destinées. Les deux beaux enfants qui marchent devant la litière, dans le dessin gravé par le *Maître au Dé,* manquent dans le tableau du château Saint-Ange. Cette troisième fresque est d'ailleurs fort abîmée. — Le quatrième tableau tient de la huitième et de la neuvième gravure. Il montre le repas de Psyché, et au fond, Psyché couchée dans les bras de l'Amour. Cinq nymphes au lieu de deux servent l'épouse de Cupidon, et les musiciens, qui, dans la huitième gravure, occupent toute la partie droite de la composition, ne sont pas dans la fresque. Cette peinture a également souffert. — Dans la cinquième fresque, où Psyché découvre le secret de l'Amour, on reconnaît, sans changement notable, la treizième gravure. Tout s'y trouve et rien n'y est changé. — Le sixième tableau reproduit la dix-septième gravure. C'est la même Vénus, gourmandant son fils malade des suites de sa blessure. Seulement le groupe des trois déesses, Vénus, Junon et Cérès, n'est pas aussi nettement indiqué. — Le septième tableau résume à la fois la vingt-unième et la vingt-deuxième gravure. D'un côté, Psyché est traînée devant Vénus et battue de verges par les suivantes de la déesse. De l'autre côté, Psyché implore Aphrodite, qui lui commande de séparer les graines qu'elle a mêlées ensemble. — Dans la huitième fresque on retrouve les traits principaux des vingt-quatrième, vingt-septième et vingt-huitième gravures. Psyché, envoyée par Vénus aux enfers, reçoit de la tour les renseignements qui lui permettront d'accomplir le voyage redoutable. Proserpine remet à Psyché l'essence d'immortelle beauté. L'Amour ranime Psyché étendue à terre et prête à succomber. Dans ce même tableau, on voit également Psyché qui offre à Vénus le vase qu'elle a rapporté des enfers, sujet que nous avons vu dans les fresques du septième pendentif de la Farnésine, mais que rien ne rappelle dans l'œuvre du *Maître au Dé.* — Enfin le neuvième et dernier tableau est la répétition du banquet des dieux tel qu'on le voit dans la trente-unième gravure; il

montre en outre Mercure conduisant Psyché dans l'Olympe.

Les nombreuses analogies et en même temps les différences notables qui existent entre les gravures du *Maître au Dé* et les peintures du château Saint-Ange prouvent, ce me semble, que les disciples de Raphaël ont trouvé dans les cartons du maître les éléments de leurs œuvres, que chacun a puisé dans le patrimoine de tous et en a usé suivant son aptitude et selon ses besoins. S'il est vrai que ce soit Michel Coxie qui a fourni au *Maître au Dé* les dessins de ces gravures, il est plus vrai encore que Michel Coxie s'est servi des richesses qu'Adrien Van Orley, son maître, tenait directement de Raphaël; et c'est évidemment ce même fond, commun à toute l'école du Sanzio, qui a également inspiré Perino del Vaga ou les disciples qui travaillaient sous ses ordres au château Saint-Ange. — Ainsi, le Sanzio, cela paraît certain, a guidé les graveurs et les peintres qui vinrent après lui, et la fable de Psyché, répétée par mille échos divers, a conquis sa popularité dans l'art moderne, en ne cessant d'être associée au nom du plus grand des peintres.

Les vers de La Fontaine et de Molière se sont offerts à nous comme d'eux-mêmes dans le cours de cette étude complémentaire, d'abord parce qu'ils traduisent le texte d'Apulée avec l'esprit de notre grande époque littéraire, et ensuite parce qu'ils forment une opposition remarquable avec l'expression constamment noble des dessins que ce même roman a inspirés à Raphaël. Dans la Psyché de La Fontaine, dans la Psyché de Molière et de Corneille, comme dans la Psyché d'Apulée, on saisit toutes les nuances de l'art dramatique, depuis le sublime jusqu'au comique et même jusqu'au trivial, en passant par l'emphase et le ridicule. Rien de semblable, nous l'avons vu, dans la Psyché de Raphaël, où tout se tient à un niveau également élevé. La poésie du XVIIe siècle, en repro-

duisant ce qu'il y a d'irrévérencieux dans le récit du rhéteur africain, a presque fait une caricature de cette belle allégorie de l'Ame, que Raphaël s'est attaché toujours à dégager des entraves de la mythologie romanesque et à replacer dans le pur domaine de l'idéal religieux. La postérité ne s'y est pas trompée et elle a rendu à chacun selon ses œuvres. Bien que le roman de La Fontaine soit rempli d'une grâce naïve et tendre, bien que le ballet représenté devant Louis XIV soit animé de la verve étincelante de Molière, et que le génie du grand Corneille y fasse jaillir çà et là de vives étincelles, ni le poëme, ni la comédie[1] n'ont pris rang parmi les grandes manifestations littéraires du XVII[e] siècle. Au contraire la faveur qui accueillit, dès son apparition, la Psyché de Raphaël, ne s'est pas un instant démentie, et est encore telle aujourd'hui qu'elle était il y a trois siècles.

Les fresques de la Farnésine n'ont du reste pour ainsi dire rien de commun avec les gravures du *Maître au Dé*, non plus qu'avec les peintures du château Saint-Ange. L'idée de la première fresque, *Vénus désignant Psyché aux traits de l'Amour*, apparaît dans un coin du ciel de la deuxième planche. La deuxième fresque, *l'Amour montrant Psyché aux Grâces*, exprime une pensée charmante, qui appartient en propre au Sanzio, et qn'on ne rencontre pas dans les dessins qui traduisent presque littéralement le roman d'Apulée. Il faut passer de suite à la dix-septième gravure pour retrouver la trace des fresques de la Farnésine, mais rien d'ailleurs ne ressemble au tableau du troisième pendentif, *Vénus se plaignant à Junon et à Cérès de la trahison de son fils*. Dans la planche dix-huitième on reconnaît les sujets des quatrième, cinquième et sixième pendentifs de la Loge, *Vénus montant au ciel, Vénus implorant Jupiter contre Psyché, et Mercure descendant du ciel pour publier les ordres de Jupiter*. Rien ne fait songer, dans l'œuvre

1. La comédie encore moins que le poëme.

du *Maître au Dé,* aux fresques sept et huit, *Psyché s'élevant au ciel* et *Psyché désarmant le courroux de Vénus*. Dans la vingt-neuvième gravure, nous retrouvons l'idée de la neuvième fresque, où *Jupiter embrasse l'Amour*. Le tableau du dixième et dernier pendentif, *Mercure conduisant Psyché dans l'Olympe,* est à peine indiqué, comme un épisode secondaire, dans la trentième planche, qui est consacrée au *Conseil des dieux*. La trente et unième planche enfin rappelle, sans le reproduire, le *Banquet des dieux*. Dans ses fresques, l'Urbinate s'est élevé d'un jet lumineux sur les sommets de l'idéal, d'où il n'est plus descendu un seul instant. Son œuvre, à la Farnésine, ne touche par aucun point à la terre ; l'Ame y paraît seule, entourée des forces divines qui l'éprouvent tour à tour et la soutiennent pour la rétablir finalement dans sa dignité. Si ces nobles pensées se font jour dans les dessins qui commentent la fable d'Apulée, c'est seulement par des échappées qui laissent de temps en temps entrevoir les splendeurs au milieu desquelles Raphaël nous convie dans la villa d'Augustin Chigi.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME DEUXIÈME

APPENDICE.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00893 0444

